

Margaret Carnegie
Library







DEL MISMO AUTOR

LETRAS E IDEAS. (Crítica). — Barcelona, Henrich; 1905.

ASPECTOS. Diálogos filosóficos y Comentarios de Costumbres.—París. - P. Ollendorf; 1909.

ESCENAS DE LA VIDA MODERNA. (Cuentos).—Renacimiento; 1913.

SOLDADOS Y PAISAJES DE ITALIA. Madrid; 1918.

NOVELAS Y NOVELISTAS (Crítica).—Madrid.—Calleja; 1918.

EL VALOR DE AMAR. (Cuentos). — Madrid 1922.—(Colección Universal Calpe).

EXTENSIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA.—Coimbra 1916. (Conferencia).

LAS FUENTES DEL DERECHO EN LA PRESENTE CRISIS JURÍDICA.—Madrid 1916. (Conferencia).

EL RENACIMIENTO DE LA NOVELA
ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

ES PROPIEDAD
DERECHOS RESERVADOS
PARA TODOS LOS PAÍSES

IMPRESA DE CARO RAGGIO: MENDIZÁBAL, 34, MADRID

ANDRENIO, pseud.

Fórmaz de B. y. 1000, Eduardo.

EL RENACIMIENTO DE LA NOVELA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX



EDITORIAL MUNDO LATINO
MADRID
1924



EN los meses de Mayo a Julio de 1922 se celebró en Florencia, entre otras exhibiciones y certámenes, la primera Feria internacional del Libro. Pretendían probablemente los italianos hacer alarde, al mismo tiempo que útil propaganda, de los progresos conseguidos por su Minerva, así en el libro propiamente dicho, como en la cartografía y en los carteles y anuncios.

Un Concurso internacional del libro era ocasión propicia para ello. En las Salas del Palacio de la Porta Reale, antigua Escudería ó Caballerizas de la residencia regia pudieron verse interesantes muestras de las industrias tipográficas de muchas naciones y pudo mostrar la

italiana la perfección y abundancia de productos de las suyas.

No era la Feria una Exposición universal del libro, sino una exhibición comercial. La participación que tomaron en ella los diferentes pueblos fué muy desigual. Tuvieron presentes algunos manifiestamente el carácter mercantil del concurso. Así, los de moneda muy valorizada sobre la lira, no se prodigaron, comprendiendo que sus libros no podían hallar mercado extenso en Italia. Los Estados Unidos, por ejemplo, se limitaron a una pequeña instalación casi particular, de algunas casas editoriales y algunas Universidades. La Sección norteamericana alternaba en el mismo salón con las de Rumania y Hungría, y era la menos importante de las tres. La Sala inglesa, aunque más nutrida y selecta, no era, ni con mucho, el muestrario de libros que hubiera podido presentar Inglaterra.

Otros pueblos se guiaron no por las perspectivas económicas del comercio de libros, más

de la novela española en el siglo XIX.

por el amor propio nacional y el espíritu de propaganda cultural y política. Francia y Alemania enviaron muestras interesantes, y no escasas de sus nuevas ediciones. La Rusia de los Soviets inundó de libros las Salas altas, casi desvanes, donde fué confinada la exposición de la República roja; libros generalmente mal impresos, en pésimo papel, de cierto aspecto rudo y primitivo que correspondía a la penuria económica rusa en aquellos momentos, pero que con todo daban indicios, por su variedad, de un movimiento bibliográfico considerable. En cambio, Polonia presentaba cortas pero maravillosas muestras; colecciones de lujo de una elegancia, una suntuosidad y una belleza en encuadernaciones, láminas y tipos, que hacían de ellas, lo más notable de la Feria en este orden. Nación recién emancipada después de una esclavitud secular, Polonia, al reaparecer entre los Estados soberanos, aprovechaba aquella ocasión para hacer ostentación de su cultura y de la tradición de sus artes gráficas.

Concurrió también España, y quedó bien, mas que decorosamente. Sorprendió á los italianos la abundancia de las ediciones españolas y el esmero de algunas. Poco conocida fuera de sus fronteras la España contemporánea, y a menudo por motivos desagradables, se la tiene en menos de lo que es. La Sala española, surtida con las muestras de las principales casas editoriales de Madrid y de Barcelona, vino á ser por esta causa una de las novedades de la Feria. El momento era oportuno para que se dispensara al libro español una acogida favorable. Estaban recientes las traducciones de algunos ensayistas, novelistas y dramaturgos españoles modernos: Unamuno, Blasco Ibañez, los Quintero. En los escaparates de las librerías de Florencia se veían algunos de estos libros.

La Sección española se distinguió de las demás y las aventajó por que se dieron allí Conferencias y al final de ellas, breves conciertos de música nacional moderna. El Comité del libro, presidido por el Conde de Altea procedió

con entusiasmo é inteligencia en la organización de la Sala española. La historia de las Conferencias no deja de ser curiosa.

Se había pensado en exponer algunas joyas bibliográficas antiguas, y se trató de labrar unas vitrinas donde pudiesen ser colocados aquellos libros raros y curiosos. Más hallándose próximo el fin de la Feria, siendo lenta la fabricación de las vitrinas y acaso difícil el envío de los ejemplares antiguos, varió de pensamiento el Comité y constante en su propósito de adornar con alguna especialidad la Sección hispana, decidió organizar unas cuantas conferencias españolas, de suerte que en vez de los textos de bibliófilo fueron enviados textos vivos. ¡Bien ajenos estábamos los conferenciantes de que íbamos á reemplazar a unas vitrinas!

Cuatro fueron las conferencias: Una de don Americo Castro, catedrático de la Universidad Central, acerca de los rasgos y presentimientos de modernidad que ofrece la literatura clásica española: otra de D. Pedro Coromi-

Andrenio.

nas, acerca de los libros de Caballerías, otra del ingeniero D. Pablo de Artiñano, acerca de las antiguas artes é industrias españolas del libro, y, por último, la del autor, acerca del renacimiento de la novela española en el siglo XIX.

EL autor de esta Conferencia, al elegir un tema de literatura española moderna, entendió que la novela ofrecía particular interés, dada la índole de la Feria del Libro, por tratarse del género predominante en nuestras letras contemporáneas desde el siglo XIX, sobre todo en la perspectiva del libro, en la que otro de los grandes géneros, el teatro, no se contiene por completo, pues su expresión plena está, no en la publicación, sino en la representación.

Tratándose de una exposición oral dirigida a un público extranjero, al que no se debía suponer especializado, se ha prescindido de la bibliografía y aun del método riguroso que hubiera exigido otra clase de exposición, aspirando á cierta animación anecdótica y al trazado de con-

Andrenio.

tornos generales, para no extender excesivamente la disertación.

Al reproducir ahora el texto, con algunas ligeras correcciones de forma se ha preferido conservar su redacción primitiva y su carácter de ojeada de conjunto, a hacerle objeto de una refundición más extensa y detenida.

EL lugar donde se celebraba la Feria no podía ser más sugestivo y estimulante. Florencia es uno de los lugares sagrados de la civilización que convidan a piadosas e ilusionadas peregrinaciones. Los devotos del espíritu y del arte han de penetrar en ella con respeto religioso. Es una ciudad adornada con los recuerdos y las reliquias de un glorioso pasado. Al pasear por las calles de Florencia no sólo nos encontramos con hombres actuales que prosiguen el eterno drama y la eterna comedia de la vida. Nos salen al paso las ilustres sombras de la historia, entre todas las cuales se levanta como una deidad la figura de Dante, Homero cristiano, luminar de la Edad Media, poeta de una civilización como los autores de las epopeyas antiguas; Miguel Angel, creador colosal y ci-

clópeo, como su Moisés; Leonardo, delicado y fuerte, tan rico y vario como una civilización compendiada en un hombre; Galileo, precursor del nuevo sentido de la ciencia nos obsesionan también.

Ibamos a hablar allí de una literatura afín a la italiana, relacionada con ella por el parentesco de las lenguas y del genio latino, que heredaron los pueblos de la Romania. La literatura italiana es una de las dos que más han influído en la española, y ésta también llevó a Italia algunos reflejos de su siglo de oro. La influencia italiana en la literatura española fué principalmente en la lírica y en la novela, y es influencia no momentánea, sino de varias épocas. En la novela, Bocaccio, Sannazaro, Bandello y otros *novelieri*, fueron modelo y archivo de asuntos para los escritores castellanos, hasta para los más insignes. No es posible hablar de la «Galatea», de Cervantes, sin recordar que la «Arcadia» de Sannazaro puso de moda en Europa la novela pastoril.

de la novela española en el siglo XIX.

No sólo hubo entre los naturales de ambas penínsulas mediterráneas relaciones de letrados y de literaturas, hubo también relación de pueblos. La hizo la Historia mediante las empresas de los Reyes de Aragón y de los Monarcas españoles de la Casa de Borgoña. Italia atraía a los españoles como una tierra de promisión, de suaves costumbres, de regalado y dulce vivir. La nostalgia que Cervantes sentía de Italia recordando sus años juveniles, coincidía con el sentir popular. Un refrán español de la época dice: «España para ganarlo, Italia para gastarlo.»

En mi conferencia pretendí presentar, en abreviado resumen o visión de conjunto, el renacimiento moderno de la novela española. Intentaba hacer desfilas como en una cinta cinematográfica los orígenes de aquel renacimiento, sus figuras representativas y, con las figuras, algo del ambiente en el cual se desenvolvía el movimiento literario. Era forzoso limitar el asunto por la abundancia de la ma-

teria. Al hablar de la novela española prescindí de las escritas en las lenguas regionales hispánicas distintas de la castellana y cuyas literaturas han de ser estudiadas por separado con arreglo al más elemental criterio filológico. Y hube de abstenerme también de entrar en el vasto y no muy explorado campo del origen y desarrollo de la novela de los pueblos americanos de lengua española.

I

LA VOCACION ESPAÑOLA POR LA NOVELA

ESPAÑA tiene la vocación de la novela, tanto o casi tanto como la del teatro. Las grandes literaturas son organismos completos: todos los géneros están representados en ellas. Mas en las literaturas hay géneros que se levantan sobre los demás, declarando una particular vocación colectiva. A veces, muchas veces, el predominio de un género es cuestión de época y no fenómeno particular de una literatura. Aun estando ligadas las literaturas a un medio de expresión tan estrictamente nacional como la lengua, siguen ciertas corrientes internacionales y obedecen a ciertas inclinaciones y pre-

ferencias estéticas, que suelen ser comunes en algunas épocas a los pueblos que participan del mismo tipo de civilización. Las musas son algo cosmopolitas, aunque se esfuercen en ser nacionalistas. Pero aunque sea un fenómeno de menor visibilidad histórica, existe entre los pueblos variedad de vocaciones literarias. España es más dramática y noveladora que lírica; los grandes géneros de sus Letras son el teatro y la novela.

¿En qué se manifiesta la vocación española por la novela? Parece que contesta un nombre: Cervantes. España ha producido el primer novelista del mundo, que elevó la novela al grado de trascendencia social y de interpretación del espíritu humano de las grandes creaciones de la epopeya y la tragedia. Mas una figura genial de éstas, que no caben en el Panteón literario de un pueblo, pues pertenecen al patrimonio espiritual de la humanidad, pudiera no ser argumento decisivo, considerando que el genio es excepción. Su aparición es un mi-

de la novela española en el siglo XIX.

lagro fuera de las leyes de la evolución histórica, que pueden explicar lógicamente los grandes siglos, los siglos de oro, las épocas de florecimiento; mas no pueden anunciar la visita del genio, que tiene algo de inesperada y caprichosa.

La prueba de la vocación de España por la novela es más modesta, pero más sólida. Consiste, a mi parecer, en tres cosas: primera, en haber sido muy temprana entre nosotros la aparición de este género; segunda, en haber producido formas originales; tercera, en la permanencia y continuidad del genio novelesco, que acusa el renacimiento moderno después del florecimiento del siglo de oro.

Fué muy temprana la aparición de la novela española. En el siglo xiv, un Príncipe castellano, de sangre real, asaz turbulento, guerrero, político y letrado, nieto de San Fernando, sobrino de D. Alfonso el Sabio, escribió el libro de *Patronio* o del *Conde Lucanor*. La primera parte fué escrita entre 1328 y 1332. Fué ante-

rior, por consiguiente, en algunos años al *Decamerón*, de Bocaccio. Es una colección de ejemplos o historias que encierran una moralidad. Son estos ejemplos, como anticipos y avanzadas de la novela. Entre ellos, voy a citar uno que es ya una deliciosa novelita, llena de filosofía y aun de interés dentro de su breve marco.

Es la historia de lo que aconteció a un Deán de Santiago con Don Illán, el gran maestro de artes mágicas de Toledo. El Deán va a ver a Don Illán para que le inicie en las ciencias ocultas. Toledo pasaba por ser la Universidad de la magia. Don Illán se ofrece a comunicarle su sabiduría, le agasaja y manda asar unas perdicés, para regalarle. Viene a avisar al Deán que le han hecho Arzobispo, y entonces Don Illán le pide el Deanazgo para un hijo suyo, como premio de sus lecciones; pero el Deán se excusa, ofreciendo favorecerle más adelante. Don Illán se va a Santiago con el nuevo Arzobispo. El Papa hace después al ex Deán Obispo de Tolo-

sa, con facultad de disponer del Arzobispado; lo pide Don Illán, pero el Obispo se excusa otra vez. El Deán es después Cardenal, y, por último, Papa; Don Illán sigue pidiendo las resultas, sin alcanzar nada. Por último, el Papa, enojado por sus reconvenciones, le amenaza con apresarle por hechicero. Entonces se disipa aquella alucinación. Todo ha sido una ilusión mágica. El Papa se encuentra otra vez Deán, en casa de Don Illán, que, como buen mago, ha querido adivinar el porvenir de ingratitudes. Las perdices están ya asadas, pero Don Illán no quiere mantener ni agasajar a ingratos y despi- de al Deán. ¿No es verdad que esta linda y filo- sófica historieta tiene un sutil sabor de mo- dernidad y encierra tanta filosofía como un cuento de Voltaire?

Otro antecedente harto conocido, si bien su forma no es rigurosamente novelesca, sino mix- ta de novela y teatro; es la famosa *Celestina* obra maestra en que aparecen en temprana madurez el juego y movimiento escénico, la

observación y el fondo costumbrista de la novela y como lenguaje de uno y otro rostro, dramático y novelístico, de esta obra bifronte, un diálogo jugoso, animado, espontáneo, que sin el lastre de la erudición y las moralidades, sugerido por el gusto de la época tendría un sorprendente sabor de madurez.

II

UN TIPO ESPAÑOL DE NOVELA
LA NOVELA PICARESCA

LEGADA a la edad adulta la novela española, produce una especie de historias muy originales, netamente españolas. Desde mediados del siglo xvi hasta pasada la primera mitad del siglo xvii, esa forma novelesca, nueva y característica, es la que más atrae a los autores y a los lectores. Es la novela picaresca, que sale también a correr sus aventuras por Europa y que en el siglo xviii tiene como su testamento y su inventario en el *Gil Blas* del francés Lesage.

Lesage debió su celebridad a las imitaciones y *pastiches* de la literatura española, que escribió aprovechando su larga estancia en España y su conocimiento de nuestras letras y costumbres.

La novela picaresca empieza con la vida de *El lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades* (1554) y acaba en realidad con el *Gil Blas* de Lesage. Bastante antes habían dejado de escribirse novelas picarescas en España; mas esta del francés es como la recapitulación del género, y salió tan española que el padre Isla quiso reivindicarla, suponiendo que Lesage la habría copiado de algún manuscrito español desconocido. La opinión del padre Isla no es sostenible: las fuentes del *Gil Blas* son muy claras; Lesage no tradujo a un autor, tradujo un género.

La novela picaresca no es una novela patológica, ni el pícaro es enteramente un anormal ni un delincuente. De ahí el interés de esta forma novelesca, que retrata a la sociedad de su tiempo tanto o más que el teatro. Fundó la novela de costumbres, que fué una novela a la vez naturalista y moralizante: Atalaya de la vida humana, se titula una de las obras picarescas más famosas y acabadas: *La vida del pícaro Guzmán*

de Alfarache, de Mateo Alemán. Y eso fué la novela picaresca en general: una atalaya desde donde se oteaba el panorama de las costumbres y las varias circunstancias de la vida en fortunas y adversidades.

El pícaro, decía antes, no es un anormal irredimible ni un degenerado. Es un aventurero; es un mozo que, huyendo de la pobreza y de la servidumbre del trabajo regular, se lanza por los caminos del mundo a perseguir a la fortuna. Sirve a muchos amos, desde ciegos mendicantes, a grandes señores y a damas busconas; practica varios oficios, lícitos é ilícitos, peregrina por diferentes tierras; es gran improvisador de trazas y aficionado a burlas; pelea con el hambre, ama, se divierte, viaja, apura el placer del nomadismo. En cuanto adquiere, bien o mal, unos doblones, se viste de caballero y las da de hidalgo y suele acabar bien, restituyéndose a la vida ordenada y burguesa, escarmentado en cabeza ajena por algún compañero que va a galeras o a la horca.

Ofrece la novela picaresca algunos curiosos puntos de semejanza con la novela rusa moderna, principalmente con las de Gorki. Esta es una señal de modernidad y de diversidad. Los ex hombres de Gorki y los personajes de otros novelistas rusos hoy muy leídos, como Chejov, Andreiew, Chmelew, etc., se parecen a los pícaros en el nomadismo, *verbi gratia*; pero son los rusos de otro temple, son iluminados o degenerados, son héroes o *ex hombres* que han caído en irremediable decadencia. El pícaro español es muy equilibrado, dentro de su temperamento aventurero y de su vida irregular. Comprende la prosa de la vida y su mismo prosaísmo tiene una sólida y profunda humanidad. Ahora bien; enfocadas estas dos clases de novelas hacia medios sociales e históricos tan diferentes como la España de los siglos xvi y xvii y la Rusia del xix y principios del xx, las naturales diferencias entre los personajes y las de la concepción artística y moral, hacen más notables los parecidos del estilo, de

la composición y de la interpretación psicológica.

La novela picaresca, que tiene un antecedente en algunas partes y figuras de la maravillosa *Celestina*, en sus escuderos y sus daifas, vino a ser una reacción contra los libros caballerescos. Se da entre unas y otras novelas el tránsito de la quimera a la prosa de la vida. Hazañas caballerescas y picardías son aventuras; aventuras nobles y aventuras bellacas, aventuras fantásticas y aventuras reales, viajes por la ilusión y viajes por la vida prosaica, maneras varias de solicitar a la fortuna y de ir en seguimiento de un estado o de una vida mejor. La síntesis maravillosa del *Quijote*, encierra elementos picarescos. Bien que esta historia peregrina es el compendio de todos los géneros novelescos, cuyas varias muestras, intercaladas entre las aventuras del Ingenioso hidalgo o insertas en las mismas aventuras, son como los relieves alegóricos del pedestal donde se elevan las dos magnas figuras de Don Quijote y de Sancho.

La novela picaresca dura próximamente un siglo. En este período, en este siglo de la novela picaresca, se encierra lo más selecto de nuestra novela clásica. Entre aquella pléyade brillante de novelistas, Cervantes es el príncipe consagrado por la posteridad. Aunque no hubiese escrito el *Quijote*, deberíamos tenerle por el primer novelista de la edad clásica de la literatura española atendiendo al primor de sus novelas ejemplares, peregrinas historias, varias en asunto, inspiración y estilo, en las que está representada la novela a la italiana, con arreglo al patrón del *noveliere*, la picaresca y la costumbrista genuinamente españolas, henchidas a veces de filosofía, como *El Licenciado Vidriera*, *El coloquio de los perros*, *La gitanilla*, *El casamiento engañoso*. Ninguno de los novelistas de la época, ni Mateo Alemán, ni Vicente Espinel, ni Quevedo, tan docto; ni Lope, ni Tirso, en sus excursiones a la novela, pueden compararse con Cervantes. Las novelas ejemplares, como ejecución artística, son modelos,

pequeñas obras maestras, creaciones verdaderamente ejemplares.

El siglo XVIII, período de decadencia para toda la literatura española, fué muy árido en lo tocante a la novela. He citado antes al Padre Isla a propósito del *Gil Blas*. Este religioso compuso el único libro considerable, perteneciente al género novelesco, que produjo nuestro siglo XVIII. No es novela pura, sino sátira novelada. Alcanzó gran éxito, pasó las fronteras y todavía se lee con regocijo. Es la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de las Campazas, alias Zotes*, tremenda acometida burlesca contra las extravagancias e ineptias en que había caído la oratoria sagrada. Fué el *Quijote* de los malos sermones y de los malos predicadores, un *Quijote* menor, a larga distancia del verdadero; lo que habría sido el *Quijote* reducido a la sátira de los libros de caballería, de no sublimar y transfigurar el tema un genio. Libros como el *Quijote* no se escriben mas que una vez; pero esto no impide que el *Fray Ge-*

rundio tenga considerable valor satírico y documental de época, y que sea, con algunas imitaciones quevedescas del extravagante matemático Don Diego de Torres Villareal, lo único estimable que nuestro 700 produjo en materia novelesca y en escritos afines. La vida de Torres Villareal, escrita por él mismo, tiene en algunos pasajes sabor de novela picaresca, y realmente el personaje, en su mocedad al menos, fué un pícaro rezagado.

III

LOS PRIMEROS NOVELISTAS DEL SIGLO XIX.—LOS COSTUMBRISTAS

EN la primera mitad del siglo XIX, la novela española no ofrecía un aspecto brillante. El renacimiento de nuestra novela fué tardío; no se produjo hasta el último tercio de aquella centuria. Este nuevo florecimiento novelesco hispano llena los treinta últimos años del siglo XIX y se prolonga por los primeros del siglo actual. En la época romántica hubo en España una legión de novelistas walterscotianos; lo fueron todos los románticos que cultivaron la novela: Martínez de la Rosa, Larra, Espronceda, Enrique Gil, Navarro Villoslada. Basta fijarse en los principales de estos nombres para comprender lo subalterna que era aún la novela. Ni Larra,

ni Espronceda han pasado a la historia literaria a título de novelistas.

Entre las novelas históricas de los secuaces españoles del autor de *Ibáñhoe* hay algunas bien compuestas y con pasaderas evocaciones de la Edad Media, que, al mostrarse en los dominios del arte después del predominio de la antigüedad, se les ofrecía a los románticos como una floresta llena de misterios, de emoción y de sorpresas. Mas estas novelas no tenían importancia bastante para ser consideradas como promesas de un futuro renacimiento del género, ni siquiera podían ser tomadas por sus precursores o heraldos. La futura novela no había de ser histórica, a la manera de Walter Scot, sino contemporánea y muy ligada al espectáculo social de su tiempo. Cuando fué histórica con Galdós, sus temas fueron de historia contemporánea, de la que puede leerse, más o menos deformada, en los periódicos y no ha de buscarse en los antiguos cronistas de Castilla.

Al mismo tiempo que se escribían estas novelas medievales, estaban preparando los materiales y echando los cimientos de la novela futura otros escritores: los costumbristas. En la primera mitad del siglo xix español, los costumbristas, los escritores de escenas de costumbres tuvieron mucha más importancia que los novelistas. Tenía este género claros antecedentes españoles en la edad clásica. En el siglo xvii, cuando la novela picaresca está ya a punto de desaparecer, parece que la novela se disuelve y desmenuza en escenas de costumbres y en ejemplos morales. Entonces se producen algunos libros tan característicos como *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, de Juan de Zavaleta; *Día y noche de Madrid*, de Francisco Santos, el autor de la novela picaresca: *Perico el de las Gallineras*. Más famoso por la intención satírica, que vence al relieve descriptivo, es *El diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, imitado y divulgado por Lesage.

No fueron, sin embargo, estos antecedentes

castizos los que más influyeron en los costumbristas españoles del siglo xix. Fué un antecedente moderno y extranjero, el del francés Jouy, *L'Ermite de la Chaussée d'Antin*, famoso en su tiempo, hoy olvidado. El fué el maestro y el modelo de Larra y de Mesonero Romanos. En este caso puede observarse un rasgo muy característico de la literatura española, que se mantiene en todo el curso de su historia, desde el venerable cantar del *Mío Cid*. Consiste en una potencia extraordinaria de asimilación y de superación. La literatura española, más que por su originalidad, se distingue por esta fuerza de absorción. ¿Qué más español que las *Escenas Matritenses*, de Mesonero Romanos, a pesar de haber sido Jouy su modelo? En cuanto a Larra, superó inmensamente a Jouy. Cuando tratan el mismo asunto, la ventaja es del autor español.

He citado dos nombres famosos de costumbristas: Larra, el célebre *Fígaro* y Mesonero Romanos, bien distintos en verdad. El último,

apacible, bonachón, satírico sin hiel, que se divierte y divierte a sus lectores con el espectáculo de las costumbres del Madrid de 1830 a 1840. El otro, satírico, hondo y amargo, espíritu agudo y mordaz, pensador, cuya mirada inquisitiva llega a los más recónditos escondrijos del corazón humano, moralista, que detrás de cada perfil cómico de las costumbres, pone una conclusión, una reflexión filosófica o bien una sonrisa escéptica y desalentada.

Junto a ellos, en las mismas *Cartas españolas*, de José María Carnerero, periódico literario, en que empezaron a publicarse estos cuadros de costumbres, apareció la firma de Serafín Estévanez Calderón, que en sus *Escenas andaluzas* llevaba a otro campo de inspiración al costumbrismo. Fué el suyo de inspiración castiza, aficionado a lo arcaico, a las voces raras y curiosas para la gente urbana, aunque fuesen comunes en el habla vulgar del pueblo andaluz. El campo es conservador en materia de lenguaje, como en materia de religión y de supersti-

ción. Hay también un paganismo filológico que conserva piadosamente las voces y los giros anticuados, como diosecillos desterrados del lenguaje urbano. La sai andaluza de Serafín Estévanez Calderón, apellidado *El Solitario*, tío y protector del famoso político y literato español, don Antonio Cánovas del Castillo, no hace mala figura al lado de los artículos de costumbres de Larra y de las escenas matritenses de Mesonero Romanos. Vale menos que Larra, pero algo más que Mesonero.

Otro costumbrista fué Antonio Flores, autor de *Ayer, hoy y mañana*, tríptico, en el cual, como en casi todas las obras donde se recopilan recuerdos del pasado, con retratos del presente y presunciones del porvenir, la parte pretérita es la más feliz, por ser la más asequible al conocimiento y a la pintura, tratándose, como se trataba en este caso, de un pasado inmediato, *Ayer*, el ayer de Flores, era la España de sombrero de tres picos, de fines del 700 y primeros años del 800, antes de la inva-

sión francesa y la revolución pacífica de Cádiz.

¿Qué aportaron los costumbristas al futuro edificio de la novela moderna? ¿Cuál fué su labor preparatoria? Consistió en el procedimiento y en el escenario. El procedimiento era la observación, era abrir los ojos al espectáculo de la vida cotidiana. El arte de ver y de observar es el primer grado de la sabiduría del novelista, su *initium sapientiæ*. Les enseñó a salir de la mascarada medieval de los románticos, para instalarse como observadores en la sociedad en que vivían y prepararse a contemplar la comedia humana. El escenario era el cuadro de esa misma sociedad, la descripción de tipos, de costumbres, de escenas, el fondo de la fábula novelesca. En resumen, lo que trajeron los costumbristas fué un aprendizaje de observación y de deducción.

IV

FERNÁN CABALLERO
LOS NOVELISTAS POR ENTREGAS

HAY que llegar a la mitad del siglo XIX para encontrar al primer novelista español moderno. Fué una mujer, y no enteramente española, aunque lo fuese profundamente por sus sentimientos y por su ideología. Nacida en Suiza, hija de un alemán y de una andaluza, Cecilia Böhl de Faber, popularizó el pseudónimo de *Fernán Caballero*, y fué la precursora del renacimiento novelesco que había de producirse años después. Se había criado en un medio literario tradicionalista, empapado de españolismo castizo. Su padre, el alemán Juan Nicolás Böhl de Faber, publicó una floresta de rimas antiguas castellanas y una colección del teatro

anterior a Lope de Vega. Su madre, Doña Francisca Larrea, romántica exaltada, que comparaba a *Chactas*, *el triste Chactas*, con Jesucristo, tuvo en Cádiz, en los días de las Cortes, un salón literario donde se reunía la flor del bando absolutista y tradicional, como en otro salón, el de Doña Margarita López de Morla, que era el cenáculo opuesto, se juntaban los conspicuos del bando constitucional.

La vocación literaria de Cecilia Böhl de Faber fué tardía; al menos lo fueron sus manifestaciones. Algunas de sus novelas las escribió primero en otros idiomas, en francés o en alemán, traduciéndolas después al castellano, cosa que nadie sospecharía al observar la castiza naturalidad del lenguaje. Fernán Caballero se apoderó del habla del pueblo andaluz, exploró su *folk lore* y comprendió maravillosamente sus sentires. Las novelas de Fernán Caballero sedujeron a los literatos y al público español y todavía siguen leyéndose. Su atractivo consistía en la naturalidad y en la observación. A las

gentes, ahitas de pajes y trovadores, de castellanas y de nobles paladines, que hablaban con voz engolada y altisonante, les encantó aquel mundo nuevo a que les conducía Fernán Caballero y que era sencillamente el mundo real, el campo y la ciudad de Andalucía. «La novela no se inventa», se observa, decía Fernán Caballero. «No he querido poner ni estudios del corazón ni del mundo, ni invención, ni arte, ni inspiración.» Su propósito, si hemos de creerla, fué hacer una pintura exacta de la sociedad española, pintura idealizada y optimista, porque Fernán Caballero se complacía, y lo declaraba, en el espectáculo del bien. Con cierta agudeza observa que en el mundo todo parece verosímil menos el bien. A ella sí se lo parecía y cargó la mano en sus descripciones y retratos, como el pintor que cuida de embellecer a los modelos. Cierta sensiblería germánica, exceso de optimismo y de reflexión moralizante, dan al lector moderno de las novelas de Fernán Caballero la impresión de estar escuchando los cuen-

tos de una ingeniosa abuela. Hay cierta candorosa sosería en algunos de esos cuadros novelescos; mas *La Gaviota*, *La familia de Albareda*, *Clemencia* y otros libros de la Böhl de Faber encierran bellas páginas que tienen, además, en la historia de la novela el valor de los orígenes. Aquella escritora tradicionalista, católica, casticista, era en el procedimiento artístico una innovadora que traía a la novela un don al parecer sencillo, pero que ha sido el talismán de sus triunfos modernos: la naturalidad.

Al nombre de Fernán Caballero asocian algunos el del costumbrista vasco, Antonio de Trueba, *Antón el de los cantares*. El título de uno de sus libros *Cuentos de color de rosa*, define a este autor. Participaba del candor y el optimismo de Fernán Caballero, pero hay gran distancia espiritual entre ellos. A lo sumo Trueba sería el escudero de la Böhl de Faber.

En este rápido viaje que venimos haciendo

por la novela española del siglo xix, debemos asomarnos un momento por la ventanilla del vagón para contemplar un curioso paisaje literario antes de llegar a la estación de término. Paisaje literario he dicho y será bueno rebajar algo, dejándolo en medio-literario. Es el episodio de las novelas por entregas, que nos pondrá en relación con un escritor de grandes prendas, pródigo y despilfarrador de su ingenio, que no escribió más que obras medianas pudiendo haberlas hecho óptimas: D. Manuel Fernández y González.

Allá por los años de mil ochocientos sesenta y tantos, al final de la década, comenzó a funcionar una fructífera industria editorial: la de las novelas por entregas que enriqueció a algunos editores como Manini, Gaspar y Roig, Guijarro, etc. Estos editores iban a buscar al público y le metían la literatura por debajo de la puerta, en cuadernos semanales, con láminas en negro y en colores cuyo mérito artístico solía estar al nivel de las novelas. Eran éstas

por lo común una degeneración de la novela histórica walterescotiana que habían cultivado los románticos en los principios del siglo, o bien de la novela sociológica y política, imitada de Eugenio Sue y de Víctor Hugo, los cuales habían tenido en España, en D. Wenceslao Ayguals de Izco, un pésimo representante. Eran en suma, folletines desprendidos del periódico y distribuidos en repartos semanales. El carácter industrial de estas publicaciones hacía que no tuvieran otro norte que el favor y el gusto del público. Los editores sugerían títulos y hasta asuntos a los autores, fundándose en la experiencia de los anteriores éxitos. Ser novelista por entregas llegó a ser un oficio especial. No se necesitaba ser un buen novelista, ni acaso convenía serlo; lo importante era dominar el mecanismo de estos folletines sueltos, suspender la entrega en el momento dramático o misterioso, que dejaba al lector impaciente por la continuación toda la semana. En suma, manejar el pathos del melodrama y

el folletín, sin curarse de preocupaciones literarias y estéticas.

Julio Nombela, un superviviente de aquella generación en que figuraron con Fernández y González, Pérez Escrich, Ortega y Frías, Tárrago y Mateos y muchos otros de los cuales no tiene para que acordarse la historia literaria, gustaba de evocar al final de su vida, en su lozana longevidad, los recuerdos del tiempo viejo y refiere en sus Memorias algunos curiosos pormenores de la industria de la novela por entregas, entre cuyos cultivadores había figurado él también.

✓ El rey de la novela por entregas fué D. Manuel Fernández y González; el rey y la víctima, pues poseía dotes literarias no comunes que le hubieran permitido hacer verdadera literatura, y que se malograron en aquel género o aquel ejercicio corruptor. Era hombre de pocas letras; le había faltado colegio, como se dijo de Espronceda, pero tenía imaginación potente, gran inventiva, instinto de lo dramático y adi-

vinaciones de poeta. Fué un bohemio retrasado, quizá el más señalado ejemplo de la bohemia en España. Dictaba diariamente a dos escribientes, trabajando cuatro horas por la mañana y cuatro por la tarde, dos o tres novelas a la vez. Los editores solían pagar las entregas a cinco o seis duros; Fernández y González cobraba diariamente su trabajo. Durante largas temporadas ganó cincuenta duros diarios, cantidad que parecía entonces fabulosa como estipendio de un escritor que no fuese autor dramático. Los cobraba al día y al día los gastaba, reservando sólo un duro que entregaba a su mujer, señora humilde y de modesta extracción, para el gasto de la casa, es decir, para su gasto personal, pues el novelista comía siempre en cafés o colmados.

Pudo ser Fernández y González el Dumas padre español. Algunas de sus novelas, como *Los Monfies de las Alpujarras*, *Martín Gil*, *Men Rodríguez de Sanabria* y *El Cocinero de S. M.*, descubren las posibilidades que mal-

gastó en los novelones por entregas. Su soberbia era inmensa. Se fué a París figurándose que en poco tiempo conquistaría aquel mercado literario y llegaría a dominar el idioma, que ignoraba por completo. Se podría formar una antología con las anécdotas en que se refleja la vanidad literaria de Fernández y González. A un crítico, Luis Alfonso, que había censurado una de sus producciones de teatro, le encontró en el saloncillo de un coliseo, y, encarándose con él, le fulminó con esta sola palabra: ¡*Atomo!* Suspende un día uno de sus folletines (publicaba también en esta forma sus novelas) le parecía dejar sin pan a Madrid. «¿Quién vale más, Homero o tú?»—le preguntó socarronamente Inza, uno de sus amigos. «Te diré...»—contestó Fernández y González sin desconcertarse.

He mencionado en estos prolegómenos de la novela española moderna el episodio de la novela por entregas, no por atribuirle un valor literario de que carece, ni siquiera por el placer de evocar, como una curiosa viñeta, la figu-

ra de aquel gran novelista frustrado que se llamó D. Manuel Fernández y González, y que al morir no dejó más que un duro y una cajetilla, después de haber ganado durante muchos años diez ó doce mil duros anuales, en una época en que el escritor español tenía escasa difusión y no podía soñar en enriquecerse con una novela, como ahora Blasco Ibáñez con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Si he hablado de esta baja literatura es porque preparó el advenimiento de la novela artística, del mismo modo que los periódicos, haciendo lectores. La novela por entregas produjo, sin duda, estragos en el gusto (menores de los que pudiera creerse dada su calidad, porque se dirigía a un público virgen que no tenía gusto), y echó a perder también algunas capacidades literarias que se malograron y disolvieron en aquel trabajo forzado; pero compensó estos daños aficionando a leer a muchas gentes, que de otro modo no habrían adquirido el hábito de la lectura. Seguramente no

habrían ido a contraerlo en los tomos de la Colección de Autores Españoles, de Ribadeneira. Fué menester que la tentación de la literatura se le entrase por debajo de la puerta, sin pedir permiso, para acostumbrar a leer al vulgo.

VI

LA GENERACIÓN DE 1868.—EL MOMENTO DEL RENACIMIENTO DE LA NOVELA.—PÉREZ GALDÓS

LLEGAMOS al momento en que aparece la gran generación de novelistas. El instante histórico merece que se fije en él la atención.

El período constituyente en política por que pasaron todos los pueblos europeos después de la Revolución francesa fué, en España particularmente, laborioso. Llena todo el siglo XIX y aún continúa. El instante en que se inicia el renacimiento de la novela es un momento agudo, de crisis, en este período constituyente. Fué en los primeros años de la década de 1870 a 1880. En 1868 había sido destronada la Reina Doña Isabel II; se formó un Gobierno

provisional; después se eligió Rey a un Príncipe italiano, Don Amadeo de Saboya, Duque de Aosta, hijo de Víctor Manuel I, y del cual han conservado grato recuerdo los españoles. A su abdicación siguió la proclamación de la República; más tarde, un golpe de Estado militar que restauró la Monarquía de la Casa de Borbón en diciembre de 1874. Todos estos acontecimientos ocurrieron, pues, en un período de seis años. En esa época agitada, intensamente constituyente, en esa especie de *interim* español, se inició el renacimiento novelesco.

¿Qué relación hay entre el ambiente social y político y el fenómeno literario? Se han examinado, incluso por una gran escritora española de que luego hablaré, las relaciones entre la revolución y la novela en Rusia, abarcando en el concepto «revolución» todo el proceso secular que preparó el derrumbamiento del Imperio de los zares. No hay paridad de volumen con el caso español, pues nuestra revolución fué una pequeña revolución transitoria. Pero en uno y

otro caso hay cierto paralelismo entre las manifestaciones literarias y la fermentación política. La Revolución rusa se palpa en las páginas de los novelistas, que son su mejor comentario histórico. Por lo que toca a España, la atmósfera política y social imprimió su colorido en la novela; la época moldeó a su imagen a la literatura. Esto es particularmente visible en las páginas de Pérez Galdós, el más fecundo y en el conjunto de cualidades y de obras, el primero de los novelistas españoles de su tiempo. Galdós en sus libros, mitad historia y mitad ficción, hace la estilización novelesca del período constituyente español.

Galdós debe ser considerado como el patriarca y el fundador de la novela española moderna. Natural de Canarias, vino a Madrid a seguir carrera, pocos años antes de la revolución de 1868. Madrid le absorbió: el canario se hizo pronto madrileño y ha sido en sus novelas el mejor pintor de la vida madrileña. Sus primeras novelas *La fontana de oro* (1870) y *El au-*

daz (1871) eran por sus asuntos y estilo unos anticipos de los futuros *Episodios nacionales*. Evocaban las luchas de los orígenes de la España contemporánea. *El audaz* es un conspirador de tiempos de Carlos IV. *La fontana de oro* nos traslada a las luchas de absolutistas y liberales del período fernandino. La época en que comenzó su carrera literaria marcó su sello hondamente en la obra de Galdós. Aquella época revolucionaria le hizo volver los ojos al largo período constituyente de España, zurcido de conatos de revoluciones, revolución difusa y no consumada, diluída a lo largo de un siglo. La electricidad histórica del momento comunicó a la obra de Galdós la vocación y el sentido de la historia. Galdós es el mejor historiador de la sociedad española del siglo XIX, sin haber escrito libros didácticos de historia. En sus novelas se aprende más sobre esa época que en los libros de Pirala, de Ortega y Rubio y de los continuadores de Lafuente y del doctor Dunham. Y no sólo en los *Episodios nacionales*,

que son novelas históricas, sino en las *Novelas españolas contemporáneas* y en las de la primera época. Toda la obra de este escritor tiene un fondo y una intención históricos: es la reconstrucción artística de la vida de una sociedad, de sus costumbres, de sus ideas y de sus luchas.

Galdós fué novelista y autor dramático. Al teatro se consagró en edad madura, siendo ya famoso en la novela. Fué muy discutido en este aspecto de autor dramático, pero la escena moderna española le debe algunas de sus más altas creaciones, por ejemplo: *El abuelo*, que es un *Key Lear*, español y moderno.

Como novelista es el más fecundo de los grandes noveladores españoles y uno de los más fecundos de la literatura universal. Su obra se aproxima al centenar de volúmenes. Sus costumbres, aficiones y género de vida facilitaron esta laboriosidad. Galdós practicó el *nulla dies sine linea*. Trabajaba metódicamente en su casa a horas fijas, apartado del mundanal ruido.

No escribía, como otros literatos, de costumbres bohemias, en la mesa de un café, en un casino, en cualquier parte. Acabada la labor diaria, se dedicaba á la observación que era su ocio, su placer y su palestra para sus futuros combates literarios. Era sobrio, sencillo, modesto; cultivaba poco el trato social, no asistía a cenáculos ni a peñas de literatos ni a casinos. Las musas eran sus amigos y casi su familia, pues aunque tuvo deudos cariñosos que vivían en su compañía, su existencia independiente de soltero morigerado estaba libre de la servidumbre de la vida doméstica. Aquel gran observador y pintor de la vida española anduvo de incógnito, ó casi de incógnito, entre ella. Gustaba de viajar en tercera clase para conversar con la gente del pueblo, y le agradaba perderse entre la multitud para verla de cerca. En este papel de observador, que se avenía a maravilla con la tendencia imparcial y objetiva de su espíritu, se mantuvo casi toda su vida. Tuvo, sin embargo, tentaciones de luchador. Hizo su sa-

lida a la política, pero fué una salida quijotesca de un hombre bueno y generoso que carecía en absoluto de las dotes del tribuno y el sofista con que ordinariamente se medra en estos combates.

Galdós dividía su obra en tres grupos: *Episodios Nacionales*, *Novelas de la primera época* y *Novelas españolas contemporáneas*. El primero es el más numeroso; llegó a contar hasta cuarenta y seis volúmenes. Empezó por dos series de a diez episodios cada una. La primera es la crónica novelesca de la Guerra de la independencia y la segunda la de las luchas políticas del período de Fernando VII, desde la vuelta del Deseado hasta su muerte; España, desde Trafalgar hasta el fallecimiento de Fernando.

La idea de los *Episodios* se la debieron de sugerir a Galdós las novelas de Erckmann Chatriam, fastos populares de la revolución francesa y el Imperio, que por entonces, por el entonces de los principios de Galdós, eran

muy leídas en traducciones españolas. Aunque fuese menor su asunto, Galdós superó al modelo en ejecución artística, en vibración dramática y en penetración psicológica. Los *Episodios* tuvieron un éxito formidable y hasta reconciliaron con Galdós, por el elevado tono patriótico de la primera serie, a los que se sentían escandalizados por su crítica del fanatismo religioso en *Gloria*, en *Doña Perfecta* y en *La familia de León Roch*, las tres novelas más hondas de la primera época, junto a las cuales sonríe la gracia juvenil y elegíaca de *Marianela*.

Casi veinte años después (las dos primeras series de los *Episodios* habían terminado en 1879) reanudó Galdós aquella galería histórica, que parecía acabada. Escribió otras dos series de a diez volúmenes, que tenían cierto paralelismo con las primeras, emparejando la serie épica con la dramática, el cuadro de la guerra y el de la política. Pero el asunto había menguado mucho. No era posible

emplear en los *Episodios* de la guerra civil carlista el tono épico de *Zaragoza* y de *Gerona*. Las luchas políticas del reinado de Isabel II parecían no sólo más pequeñas, sino más impuras que las del ardiente período constitucional del reinado de Fernando.

Todavía, después de estos cuarenta volúmenes prolongó Galdós la serie con seis más, en los que evocaba la época de su juventud y de su noviciado literario, el *Interim* revolucionario, el Gobierno provisional de 1869, el Reinado de Don Amadeo de Saboya, la República y la Restauración. Así la larga serie total de los *Episodios*, interrumpida durante muchos años y vuelta a reanudar, comprende un siglo de historia española, desde Trafalgar hasta Cánovas, y es la más vasta serie de novelas históricas que creo se haya producido en literatura alguna.

En realidad, todas las novelas de Galdós tienen algo de *Episodios nacionales*. Nunca se aparta de su vocación histórica. En las *Novelas de la primera época*, los primeros ensayos, *La*

fontana de oro y *El audaz*, son bocetos o ensayos de los *Episodios*. *Gloria*, *Doña Perfecta* y *La familia de León Roch*, al presentar en forma dramática o psicológica lo que se llamaba el problema religioso, la cuestión de la tolerancia y la libertad de conciencia, hacían también historia contemporánea, y la hacían asimismo las novelas españolas contemporáneas, tanto por el fondo de época que tienen, como por las alusiones al momento político y por la pintura exacta de las costumbres, del ideario y género de vida de la sociedad española. Son la historia de la vida privada, pero con ojeadas a la pública. En los *Episodios*, novela de la ciudad, Galdós no se olvida del hombre; en las novelas contemporáneas, novelas del hombre, no olvida a la ciudad. En estas novelas el medio social español está pintado de un modo incomparable. Por alto que sea el valor artístico de los primeros *Episodios*, es entre las novelas españolas contemporáneas donde están las más elevadas obras de Galdós. *Fortu-*

nata y Jacinta, prodigio de minuciosidad y primor detallista, es el mejor retrato que se ha hecho de la burguesía del siglo XIX en la novela española y acaso en la de Europa. Su riqueza de tipos es prodigiosa, grande el interés del asunto y hondo y espiritual el problema que se plantea entre el amor consagrado por la maternidad y el amor asentado en las firmes bases del estado legal, de la semejanza de gustos, de educación y de costumbres, atracción y concierto de los análogos.

Vario en la forma, Galdós hizo novelas largas, como *Fortunata y Jacinta* y *Angel Guerra*, y novelas más condensadas. Emplea el diálogo, la forma autobiográfica y la epistolar, la descripción y la narración, y combina en diversas porciones todos estos procedimientos, *Tormento* y *La de Bringas*—la *Madame Bobary*, española—. *La Incógnita* y *Realidad*, curioso juego de novelas en que el mismo asunto se repite: en la una, visto por un espectador; en la otra, vivido por los personajes; *Angel Guerra*,

Miau, *Misericordia*, son obras cada una de las cuales bastaría para hacer la reputación de un novelista. En general, las *Novelas españolas contemporáneas* llevan á los *Episodios* la ventaja de un desarrollo más complejo de la acción novelesca, y de una mayor matización en los caracteres de los personajes. Como el asunto es menor, cabe apurar más los particulares.

La galería de personajes de Galdós es vastísima; puede competir con la de Balzac, aunque ésta encierra tipos más enérgicos y universales. Haciendo el censo de las primeras series de los *Episodios*, contaba unos quinientos personajes Menéndez y Pelayo; el número se multiplica en las nuevas series y en la extensa biblioteca galdosiana.

No fué sólo pintor de feliz dibujo y generoso colorido en los cuadros sociales, sino creador de caracteres, de figuras literarias, como Gloria, Doña Perfecta, Marianela, Fortunata y Jacinta, Amparo o *Tormento*, la de Bringas

y tantas otras mujeres ideales parecidas a las españolas de su tiempo, a los tipos reales que pudo observar el novelista. No fueron menos afortunados los tipos masculinos, entre los que se imponen al recuerdo Torquemada, Orozco, Viera, Angel Guerra, el amigo Manso y el Don Pedro, de *Tormento*, que cito como ejemplos más que haciendo verdadera selección difícil, entre tal multitud. Galdós ha sido el Balzac y el Dickens español y se le debe tener por nuestro primer novelista moderno, atendiendo al conjunto de excelencias que en él concurren: fecundidad, primor descriptivo, observación de la realidad, creación de tipos, atractiva y graciosa pintura de las costumbres, sensibilidad, sobriedad y penetración psicológica.

Galdós, por su equilibrio y su ponderación, es un clásico; lo que tiene de romántico o le acerca a lo romántico, tomando lo de clásico y romántico no como precisas determinaciones históricas, sino como tipos eternos, apoli-

neo y dionisiaco, es la afición a introducir en la novela elementos sobrenaturales y fantásticos, de un sobrenatural moderno que queda indeciso entre el fenómeno real y la alucinación del personaje. Esta propensión fué desarrollándose en Galdós a medida que avanzaba en edad, y se acentuó en la declinación de su obra, quizá porque la inventiva sencilla y espontánea de lances naturales iba menguando.

En un escritor de tan larga vida literaria como Galdós, que pudo dedicar medio siglo a las Musas, tiene que haber una evolución, un proceso ascensional y un proceso descendente. El momento de plenitud es el de *Fortunata y Jacinta*. Mas Galdós no conoció una decadencia demasiado acentuada, y hasta en sus últimos años, cuando estaba ya medio ciego y valedudinario, sorprenden los resplandores de su ocaso. Cuando le veíamos salir a escena en los estrenos de sus obras, acercándose vacilante a las candilejas con sus pasos torpes de ciego,

sentíamos una emoción penetrante e histórica. La sombra de Homero se asomaba a nuestro pequeño y prosaico mundillo farandulero, saludada por el aplauso del pueblo.

En el Galdós de la última época se compensa la debilitación de la inventiva y de la construcción vigorosa de las fábulas con la depuración del lenguaje. Al principio y en sus mejores tiempos, escribía con naturalidad y expresión, pero sin esmero. Sus libros, como indica Menéndez y Pelayo, eran un archivo del habla popular urbana. Hombre de pocas Humanidades y de espíritu moderno, era Galdós, junto a los cultos, como Valera y a los espontáneamente castizos como Pereda, la representación del lenguaje viviente de la ciudad. A medida que fué avanzando en el ejercicio literario, el genio artístico del idioma le fué revelando sus secretos y llegó a escribir en libros, no ciertamente los mejores de los suyos, como los últimos *Episodios* y *El Caballero Encantado*, páginas de Antología de las más primorosas en

cuanto a expresión, que se han escrito en castellano.

Galdós dió su más alta estilización artística al espíritu progresista de la España del siglo XIX. Tal vez por eso se ha visto en sus obras por algunos, un arte demasiado mesocrático y demasiado atento a un estado social. Pero no es lo mismo ser pintor de la clase media, que tener una estética de la clase media. El hecho de que en la hora de las alabanzas, al día siguiente a la muerte, se haya hecho una excepción con Galdós por parte de algunos espíritus tan distinguidos como Unamuno y Gabriel Alomar, que achacaron al gran novelista esta propensión a mantenerse en zonas medias sociales y artísticas, es un homenaje al revés, pero más expresivo que los directos. Mucho debe valer un artista, cuando en la hora de las coronas de siemprevivas y de las flores de trapo, sale al paso del entierro una crítica impaciente: es el mejor reconocimiento de la importancia de un artista.

Me he detenido en Galdós algo más de lo que aconseja la proporción de esta rápida reseña, aunque no sin motivo, por ser el fundador de la nueva novela y su primera figura. Más abreviadas serán las siguientes siluetas.

VII

DON JUAN VALERA
DON JOSÉ MARÍA PEREDA

EMPECEMOS por la de Don Juan Valera, advirtiéndole que no puede seguirse un orden estrictamente cronológico, por ser coetáneos estos escritores y no haber normas seguras de cronología, ya que no puede serlo el nacimiento, ni tampoco la publicación de la primera obra literaria, pues a veces esa primera obra literaria no fué decisiva en la carrera del autor, ni es bastante representativa para clasificarle. Elegir la fecha de la obra que se tiene por principal, como se ha hecho en algún libro de historia literaria, aparte de lo dudosa que es esta ordenación jerárquica en escritores de abundante producción, es un criterio subjetivo y poco seguro. Pero la cronología tiene corta

importancia tratándose de escritores que se revelaron como grandes novelistas en el mismo decenio.

Don Juan Valera era andaluz, de noble familia. Ingresó joven en la carrera diplomática, que le hizo viajar por Europa y América. Fué, a más de novelista, crítico y aun poeta lírico. Era un tipo de humanista de muy madura cultura, de gusto depurado, gran amador de la vida, espíritu dieciochesco, con una dosis considerable de excepticismo, tolerante nada agresivo, y que sabía disimular para no herir las preocupaciones. Creo que nada le retrata tan bien como las cartas que dirigía a sus amigos y parientes en sus primeros tiempos de agregado y secretario diplomático, y que han sido coleccionadas en sus obras completas en dos volúmenes de correspondencia. Tienen estas cartas la libertad de las confidencias íntimas, y el que haya conocido a Valera o le estudie en sus obras, advertirá leyéndolas que el carácter dibujado en tales epístolas se conservó hasta la

muerte. El joven agregado diplomático era ya el D. Juan Valera que había de ser famoso en las letras.

Su obra novelesca no es muy copiosa: una docena de novelas y algunos volúmenes de cuentos. Más extensa es la labor crítica; pero a la novela debió su valer y su fama, aunque sostenía que *Pepita Jiménez*, su mejor obra, apenas le había producido lo suficiente para regalar un vestido de baile a su señora. Por lo menos le produjo la celebridad literaria. *Pepita Jiménez*, publicada en 1884, no es sólo la mejor, sino la más característica de las novelas de Valera. Mezcla en ella hábilmente, con una historia de amor, finas y amenas disertaciones de mística y teología moral, escritas en terso y elegante estilo, y que no venían traídas por los cabellos, sino por el asunto de la novela, que trata de los amores de un seminarista con una viudita andaluza, hermosa y sabia como una heroína de cuentos antiguos. Esta mezcla de temperamento, de teología, de sutil casuismo y

de felices escenas de costumbres, parecía traer al campo de la novela moderna el espíritu teológico de la antigua literatura española que produjo obras como *El condenado por desconfiado*.

Algún crítico (Cejador) ha opinado que la Mística y la Teología de esta deliciosa novela no están inspiradas en las mejores fuentes y son sobradamente personales. Es cierto que don Juan Valera, cuya vasta cultura humanista se extendía a muy diferentes ramos, no era especialista en nada; pero a esta querella de profesionales (Cejador es eclesiástico) se podría responder que bastan y sobran para una novela la Casuística y la Mística de *Pepita Jiménez*. Fué ésta la novela en que puso lo mejor de su arte Valera; la novela que traía dentro y que estaba destinado a escribir. Se la presentía ya en su ensayo primerizo *Mariquita y Antonio* y tuvo réplica y retorno en otras obras, especialmente en *Doña Luz*.

Otras dos novelas de D. Juan Valera escritas muchos años después ya en pleno renom-

bre del autor, nos presentan diferentes aspectos del novelador, pero con la misma nota erudita. Una es *Morsamor*, novela de aventuras por lueñas tierras, de un monje: Miguel de Zuheros, que, ya viejo, es rejuvenecido como el doctor Fausto por otro fraile muy versado en las ciencias ocultas. Es la época de las navegaciones y descubrimientos de los portugueses. Miguel de Zuheros, después de visitar la Lisboa de D. Manuel que evoca tan brillantemente Oliveira Martins en su *Historia de Portugal*, va a la India, pelea con indos y musulmanes, se casa con una princesa, y logra, cuando su esposa ha muerto, llegar a la recóndita morada de los Mahatmas o iniciados en la sabiduría secreta, y participar en algunos de sus misterios. Por último, convencido de la vanidad de la vida, vuelve a su convento. En esa original novela, especie de *Persiles* moderno, muestra Valera su curiosidad y afición hacia la Teosofía y en general su conocimiento de la literatura ocultista. Más sencilla y aparentemente popu-

lar, aunque erudita en el fondo, es *Juanita la Larga* gracioso idilio andaluz de una mocita con un hombre maduro, cuyos amores llegan a puerto matrimonial, recibiendo las bendiciones de la Iglesia. Hay en esta obra una complacencia sensual en los pormenores descriptivos y en las voces arcáicas conservadas en el habla del campo andaluz, como las joyas antiguas, los viejos lienzos, las tallas y los bordados que se guardan en las iglesias campesinas y en las casas solariegas de la nobleza rural, hasta que algún sagaz anticuario, y eso era Valera, los descubre y los compra o cambia por objetos modernos.

El espíritu aristocrático de Valera estilizaba hasta el lenguaje popular y le rodeaba de expresiones arcaicas, sin quitarle por eso la naturalidad, eligiendo lo más noble del habla andaluza. Primoroso fué como hablista Valera; sus libros son de los que brindan mayor agrado a los que son capaces de saborear el deleite de la palabra. Muy intelectual, muy artista, sus

obras tienen siempre, hasta en los momentos más propicios para la emoción, una nota erudita, un matiz cerebral intelectualista. Se le ha comparado a Anatolio France, pero no tiene la sensibilidad ni la modernidad del creador de M. Bergeret. Más afinidad tiene con Voltaire, a quien recuerda en algunos de sus cuentos, casi todos encantadores.



Hombre de muy distinto temperamento fué don José María de Pereda. Pereda era montañés, santanderino, hijo de familia acomodada. Tenía facha de antiguo hidalgo español, y lo era. Fué gran amigo de Galdós, a pesar de la diferencia de ideas: liberal el uno, el otro tradicionalista rancio. Pereda, de mozo, vino a Madrid a estudiar, pero Madrid no se apoderó de él como de Galdós. Volvió a su montaña santanderina y allí pasó su vida y allí escribió sus obras y encontró el escenario y los personajes de las más acabadas.

Pereda era carlista y católico y en el período

revolucionario tuvo alguna intervención en el periodismo y en la política, aunque pasajera y episódica. Después se consagró al cultivo de las letras y al cuidado de su casa y hacienda. Se reveló como costumbrista en las *Escenas montañosas* antes de emprender las novelas extensas, y mucho de lo que había de dar de sí en la plenitud su jugoso ingenio, estaba ya en aquellos cuadros campesinos llenos de frescura y de realidad, que Menéndez Pelayo prefería a las novelas.

Fué Pereda principalmente novelista regional, pintor excelente de su tierra, de un hondo sentido geórgico espiritualizado por sus creencias cristianas. Los paisajes y los hombres de la marina y de la montaña cantábrica en la parte de Santander, le inspiraron páginas magistrales. En *Peñas Arriba*, la mejor de sus novelas, con *Sotileza*, llega alguna vez a los linderos de la sublimidad. Este carácter de novelista regional redujo algo el horizonte de Pereda. El huerto de este escritor era un huerto fresco y

oloroso, pero un huerto, como dijo la Pardo Bazán, no un mundo. Cuando sale de la montaña santanderina en sus ficciones novelescas, no conserva la misma solidez. Sus novelas no montañosas son como recuerdos de viajes a un mundo que conocía menos, del que estaba menos empapado y que le era poco simpático. Sin embargo, una de ellas: *Pedro Sánchez* es interesante y animada. En ella evoca Pereda sus recuerdos de estudiante en Madrid.

Artísticamente Pereda, a pesar de su tradicionalismo y su carlismo, me parece más moderno que Valera, porque tienen sus novelas más realidad y más poder de evocación. Valera es siempre un cuentista elegante; Pereda siente y expresa la naturaleza con emoción honda: es algo estrecho de criterio y de estética, pero siempre sólido y sincero. Como hablista es de los mejores de su generación: castizo sin la menor afectación arcaizante, rico y expresivo en el léxico, suelto y fácil en la locución.

VIII

EMILIA PARDO BAZÁN
PALACIO VALDÉS

CITEMOS detrás de Pereda a una ilustre escritora española, Emilia Pardo Bazán, a quien Fitzmaurice Kelly tiene por el mejor novelista español de su tiempo.

Emilia Pardo Bazán, era gallega, de noble familia; se crió en un ambiente de ilustración y a la vez de tradicionalismo; cultivó la erudición y la novela, ensayó el teatro; fué un polígrafo por la variedad de géneros: —historia, ficción, viajes, política, crítica literaria—, en que ejercitó su pluma. Sus trabajos de crítica é historia literaria han merecido tal estimación a algunos escritores, que ponen los méritos de crítico de Doña Emilia sobre los de novelista. Un

historiador de la literatura castellana en el siglo XIX, el Padre Blanco García, duda si habría sido preferible que abrazara la Pardo Bazán la vocación de Sainte Beuve, en vez de seguir la de Jorge Sand. En realidad, siguió las dos. El público español no piensa como estos críticos y prefiere al novelista, y yo creo que el público tiene razón. Lo creo, no porque el éxito sea un criterio de estimación de valores literarios, sino porque en las obras eruditas de la Pardo Bazán hay materia para muchos reparos: Muestran, sin duda, un gran talento, excelente estilo y varia lectura, pero no están hechas sobre fuentes originales y se han señalado en algunas de ellas influencias muy visibles; mientras que las novelas alcanzan un grado de perfección que las pone al nivel de las mejores de su tiempo. La condesa de Pardo Bazán, si no hubiera escrito más que sus obras de erudición y de crítica, no tendría en la historia de la literatura española contemporánea, el puesto eminente que le otorgan sus novelas.

Fué la Pardo Bazán escritora muy fecunda: sus obras completas forman medio centenar de volúmenes, entre ellos una veintena de novelas, sin contar la numerosa serie de los cuentos. En la obra de la Pardo Bazán como novelista, hay dos maneras y dos épocas: la época naturalista que alcanza su más elevada expresión en *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* (1886-87) donde Galicia está evocada y descrita con el primor y colorido con que Pereda nos presenta la montaña santanderina, aunque con pintura más pastosa; y la época del espiritualismo místico, de la atracción del misterio, representada por *La Quimera* (1905) a la que siguió otra obra concebida en el mismo estilo y espíritu *La Sirena negra*. En esta transición de maneras, no hay decadencia, sino mutación de cualidades. En *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* hay una lozana frescura juvenil que no hallamos en *La Quimera*. Pero esta ofrece un arte más refinado y complejo, mayor riqueza y hondura. Es una obra de dul-

ce madurez otoñal en que se han concentrado los jugos de las estaciones anteriores.

Emilia Pardo Bazán fué la introductora del naturalismo en España. Le consagró un libro muy discutido *La cuestión palpitante*, con el cual es bueno leer, para gustar el contraste, los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, escritos por don Juan Valera, con el gracejo zumbón, que era una de las facetas de su ingenio. La actitud de la Pardo, ante el naturalismo, era muy fácil y muy difícil a la vez. Era fácil por la atracción que ejercía en aquel tiempo la nueva escuela, que parecía dignificar a la novela, elevándola desde el nivel de los libros de apacible entretenimiento a la dignidad de epopeya moderna, asistida de trascendencia social y científica. Era difícil, en cambio, por el medio en que se había formado la Pardo Bazán, medio aristocrático, tradicionalista y provinciano. Hay que recordar que el naturalismo parecía entonces en España una escuela vitanda, contraria a las buenas ideas y hasta a las buenas

costumbres. Sin embargo, el realismo que palpité en la literatura española, tenía con él afinidades a que se acogió la Pardo.

No fué ésta un novelista regional como Pereda, ni de tendencia y evocación histórica como Galdós, ni intelectual y aficionada a casos raros y curiosos como Valera. Su horizonte novelesco fué muy vario: pasó del escenario regional al cortesano y se asomó á todas las variedades de la novela. Lo que sobresale en esta autora es la expresión, el arte de la evocación, y dentro de la expresión, el lenguaje. El lenguaje de la Pardo es la mejor síntesis filológica de su tiempo, la aleación más feliz del lenguaje literario y del habla común de la vida.

Armando Palacio Valdés, asturiano, de acomodada familia de la clase media, ha sido el novelista español más estimado y más gustado por los públicos extranjeros, el que más pronto fué traducido a variedad de idiomas. La razón

de esta preferencia está en que tiene más universalidad, es más lírico, hay más sentimiento en sus obras y más ternura, porque puso más de sí mismo. Como los extremos se tocan, lo lírico, que es lo individual, es lo más universal. Tiene además Armando Palacio Valdés una cualidad no frecuente en los autores españoles; el humorismo. En el mapa espiritual de España, parece que habría de situar el humorismo en Asturias. Palacio Valdés, *Clarín* y Ramón Pérez de Ayala, asturianos de nacimiento o de adopción, son, entre los novelistas, los que mejor han tocado esta cuerda.

También este novelista vino a Madrid, atraído por la seducción de la capital y también hizo sus excursiones y pruebas en el periodismo, pero pronto fijó su vocación en la novela. En las curiosas confidencias autobiográficas y noticias acerca de sus libros que ha publicado en una Antología (*Páginas escogidas* de Armando Palacio Valdés, Calleja) declara la facilidad y el placer con que ha escrito sus novelas.

de la novela española en el siglo XIX.

«Para mí ha sido tan fácil escribir novelas —dice— como a un tenedor de libros efectuar sus operaciones aritméticas». Sus novelas forman una veintena de volúmenes, publicados desde 1881 a 1906. Las obras posteriores son recuerdos autobiográficos (1).

Soñador, reconcentrado, sensible, Armando Palacio Valdés, sin encerrarse en ninguna pretenciosa torre de marfil, ha huído del bullicio de los cenáculos de la república de las letras y ha preferido vivir en los arrabales. «Porque no voy al café ni a las librerías, ni a los saloncillos de los teatros a desollar a los amigos y compañeros, me llaman misántropo; yo pensaba que eso era ser filántropo», dice en *Los papeles del Doctor Angélico*, y añade: «Para ser buen literato es necesario no ser literato; esto es, se necesita vivir todas las vidas posibles, excepto la vida literaria.»

Su primera novela, *El Señorito Octavio*, Nove-

(1) Recientemente ha publicado una novela, *La hija de Natalia*, que no aporta ningún valor nuevo a su galería novelesca.

la sin pensamiento trascendental (1881), no pasa de ser un estimable ensayo. Pero ya en la segunda, publicada dos años después: *Marta y María* —el amor humano y el amor divino, lo místico y lo práctico—, se presenta en plena posesión de sus dotes. Tanto en esta obra como en *La Fe*, Armando Palacio Valdés, siguiendo la corriente de su época, se planteaba cuestiones de conciencia religiosa, pero como conflictos individuales, no como problemas de la Ciudad. Es de notar que la cuestión religiosa o las varias cuestiones religiosas planteadas en torno de la antigua disputa entre la fe y la razón, o bien entre la tolerancia y la intransigencia, o simplemente entre la mística y el mundo, son un tema general a los novelistas españoles de esta época. Galdós, Pereda, Valera, Palacio Valdés, la Pardo Bazán, Alarcón, Alas, el Padre Coloma, y más tarde Blasco Ibáñez, todos, aunque con opuestos criterios, sienten la tentación de llevar a sus novelas controversias religiosas y morales.

Después de *Marta y María* escribió Armando Palacio Valdés algunas de sus más sobresalientes novelas, excelentes entre cuantas se han escrito en lengua española en el pasado siglo. *Riberita y Maximina*, *El cuarto poder*, *Los Majos de Cádiz*, *La alegría del Capitán*, *Ribot* y, sobre todo, *La Hermana San Sulpicio*, la más celebrada de sus obras, aunque no sea la que prefiere el autor, pero cuya gracia andaluza, naturalidad y apasionamiento amatorio, explican la predilección del público. Junto a ella, la atildada *Pepita Jiménez*, de Valera, parece una preciosa página académica al lado del espectáculo de la vida. Andando el tiempo, en la madurez avanzada, la producción de Palacio Valdés se ha ido haciendo más lenta. Después de algunos años de silencio publicó *La Aldea Perdida*, elegía de la antigua paz aldeana, perturbada por los vicios y pasiones que trae a ella la industria, al descubrirse y explotarse un yacimiento minero. Tras esta novela ruskiniana, dió a luz *Tristán o el Pesimismo*, historia de un

hombre que, pudiendo ser feliz, se obstina en hacerse desgraciado.

Palacio Valdés no es un novelista regional. Coloca sus fábulas novelescas en muy diferentes lugares y medios sociales: en Madrid, en Andalucía, en Asturias, en la marina cantábrica, en el campo y en la ciudad. Mas en sus novelas, la pintura del medio no es lo principal: es sencillamente un fondo o escenario. Más que un novelista de costumbres, de vida colectiva, es un novelador de conflictos, de inquietudes y dramas individuales. El hombre es lo que le atrae, y al decir el hombre hablo en sentido genérico, pues las mejores figuras de sus obras son las femeninas. Tiene dotes descriptivas: su humorismo le coloca en una actitud inteligente y elegante frente al espectáculo de las costumbres, pero jamás el paisaje ni el medio social se imponen a los personajes.

Armando Palacio Valdés, si hemos de creerle, no quiso seguir las huellas del naturalismo francés, prefiriendo dejar correr su inspiración

personal conforme a la tradición del realismo castellano. En realidad, el naturalismo francés, más que un modelo, fué para los buenos novelistas españoles un estímulo que les permitió soltar los andadores de la afectación académica y producirse con naturalidad. Tuvo influencia, sí, pero mediata, cernida y modificada al través de nuestros temperamentos y costumbres. Palacio Valdés no es nada zolesco. A quien se parece algo es a Daudet. Es más natural que naturalista.

Natural y llano es también su lenguaje, sin dejar de ser expresivo. No hay en él preciosismo ni afectación arcaizante, ni estilo académico. Todo eso repugnaba a Palacio, quien llegó a decir que si se viera obligado a escoger entre el estilo periodístico y el «artificialmente arcaico pedantesco y desabrido de ciertos escritores que el vulgo de los críticos admira», se quedaría con el primero.

IX

LOS NOVELISTAS MENORES

SE echará de menos entre los nombres de novelistas que voy citando, el de Pedro Antonio de Alarcón. En un orden cronológico, habría que colocarle antes de los cultivadores de la novela cuyas siluetas he evocado, considerando que su *Diario de la Guerra de Africa* (1859) le hizo famoso cuando muchos de estos escritores estaban en la infancia. Pero no se le debe citar como un antepasado de la gran generación de novelistas, si se recuerda que sus principales novelas se publicaron en el período del renacimiento novelesco. *El sombrero de tres picos* es de 1874 y de 1875 *El escándalo*. *El niño de la bola* de 1880 y *La pródiga* de 1882. Alarcón, que había nacido en 1833, era ya

hombre maduro cuando publicó estas novelas

Era granadino. Fué en su juventud un bohemio, fundador de cierta sociedad o pandilla bohemia llamada «La cuerda granadina». Fué también periodista avanzado; más tarde se convirtió a las ideas conservadoras y tradicionales y en favor de ellas escribió sus novelas. Excelente narrador, debió más su fama al estilo y al arte de composición, que a la penetración psicológica y a la solidez de las figuras.

La obra maestra de Alarcón, es una novelita: *El sombrero de tres picos*, inspirada en un romance: *El Molinero de Arcos* y en un sainete sobre el mismo asunto que es un cuento picante y un cuadro de época de la España de Carlos IV: un viejo Corregidor que galantea a una molinera y es burlado por ella. El tema ha pasado a la ópera y a la pantomima. No hace mucho que lo hemos visto reaparecer en un teatro de Madrid, recogido por un escritor joven, Tomás Borrás, autor del escenario, y un músico de mérito; Manuel Falla.

Las novelas más discutidas de Pedro Antonio de Alarcón, fueron *El escándalo* y *La pródiga*, libros de combate con tendencia polémica y docente en que el novelista defiende los principios tradicionales de la sociedad, frente a las críticas y a las transformaciones modernas. Como acaece comúnmente con estos libros de tesis o tendencia muy marcada, se les juzgó por las ideas, más que por el valor literario. Unos los ponderaron con exceso y otros los rebajaron en demasía. Prescindiendo de toda parcialidad, ni por la extensión de la obra novelasca, ni por la calidad, está Alarcón a la altura de un Pereda, tradicionalista también, pero más sólido y consecuente, y sobre todo, más novelista. En la novela, Alarcón es un escritor de transición entre la época de Fernán Caballero y la de los grandes novelistas, junto a los cuales está en la situación de un poeta o novelista menor.

Figura menos saliente que las anteriores es Jacinto Octavio Picón, sobrino de José Picón, autor de la famosa zarzuela *Pan y Toros*. Madrileño, crítico de arte, además de novelista, Picón es una personalidad curiosa e interesante por la mezcla de cualidades. El tema que domina en sus novelas es el amor y el amor en rebeldía con las preocupaciones y con las normas sociales. Picón se esfuerza en demostrar en sus novelas que la mujer ilegítima puede ser mejor y más capaz de encaminarnos hacia la felicidad que la legítima. En suma, su posición es análoga a la de los románticos que reconocen en el amor cierta justificación intrínseca, una como afinidad electiva de la Naturaleza, que le exime de las reglas y convenciones sociales y le coloca más allá de la moral corriente.

A este radicalismo sentimental une Picón un atildamiento y cuidado académicos, que hace sospechar si la infracción de las reglas del bien hablar retórico, le parecerá mucho más grave que el quebrantamiento de los preceptos

morales de la ética tradicional. Hay en sus obras, escritas con mucha galanura y cuidado, una mezcla de cerebralismo y de sensualidad. En forma moderna, Picón es algo siglo XVIII. La más celebrada de sus novelas es *Dulce y Sabrosa*, de 1881.

Leopoldo Alas, más famoso por su pseudónimo «Clarín», fué más admirado y más temido como crítico que como novelista. Era zamorano, pero pasó los años más fecundos de su vida literaria en Oviedo, en cuya Universidad profesaba el Derecho. El consiguiente aislamiento de las tertulias literarias y de los saloncillos de los teatros de Madrid, permitía a la crítica de «Clarín», libre de los compromisos y las capitulaciones del trato humano, una libertad que, a veces, fué sobrado agresiva. Sus *Paliques*, críticas breves escritas en tono familiar en los periódicos, eran ingeniosos, pero, a veces, tenían la dureza de latigazos. Hizo crítica más reposada en los *Folletos literarios*, escribió

cuentos y sólo dos novelas: una, la de mayores proporciones *La Regenta*, de documentación minuciosa, en que pinta a maravilla el medio ovetense, pues sabido es que su *Vetusta* es Oviedo; la otra, *Su único hijo*, rebosa delicada ternura y contiene fina exploración psicológica. En *La Regenta* hay influencias naturalistas, pero asimiladas y transformadas al modo que lo están en las obras del gran novelista portugués Eza de Queiroz, con el que tiene alguna afinidad. Estos dos libros muestran que Alas hubiera podido ser un gran novelista si su actividad literaria no se hubiese empleado principalmente en la crítica.

El padre Luis Coloma, jesuíta, antiguo oficial del Ejército, discípulo y amigo de Fernán Caballero, alcanzó fama harto ruidosa con una novela *Pequeñeces*, en torno de la cual se movió mucho estruendo por ser obra de clave y hacerse en ella una censura áspera y personal, aunque ingeniosa, de los personajes y costum-

bres del ínterin revolucionario y de los primeros años de la Restauración. Aunque es propio de los moralistas flagelar los vicios, parecía que el padre Coloma sentía cierta delectación en flagelar a los viciosos y que puntualizaba y personalizaba con más ardimiento que caridad. *Pequeñeces* es de 1890, y fué la novela más discutida de su tiempo. Hasta don Juan Valera intervino en la polémica con el pseudónimo de «Currita Albornoz». Se formó toda una pequeña literatura en torno a *Pequeñeces*.

Otras novelas ha escrito este autor que no fueron tan sonadas, unas de asunto histórico, evocando figuras como la del primer Don Juan de Austria, y otras, como *Boy*, de asunto contemporáneo y sátira moral. También sobresalió en los relatos históricos, monografías y reconstrucciones de época, en que estudió las costumbres e ideas de la sociedad española de fines del siglo XVIII o sea del período enciclopedista, y trazó con mucho colorido y aguda intención satírica, la semblanza de diferentes

personajes de aquel tiempo, con el espíritu de un padre jesuíta, que no ha olvidado, ni mucho menos la persecución que entonces padeció la Compañía y no está muy dispuesto a perdonar a Carlos III ni a Choiseul.

El estilo del Padre Coloma es muy expresivo. Tiene el don de animar a las figuras, lo mismo a los personajes de ficción que a los de la historia.

X

BLASCO IBÁÑEZ

CIERRA esta generación un escritor que ha llegado a ser uno de los novelistas más leídos en el mundo: Vicente Blasco Ibáñez. Valenciano, hijo de una familia de la burguesía modesta, su vida ha sido agitada y novelesca. Su biógrafo y apologista, M. Camilo Pitollet, ha podido titular, no sin razón, el libro que le ha dedicado: *Blasco Ibáñez, sus novelas y la novela de su vida*.

En su primera juventud fué Blasco, una temporada, secretario de D. Manuel Fernández y González, aquel gran bohemio, rey de la novela por entregas, a quien he recordado antes. Fué propagandista político, tribuno de las masas republicanas de Valencia. Sus campañas políticas

le llevaron unas veces a la cárcel y otras a la Cámara popular como Diputado. Fué a la Argentina y trató de fundar allí colonias agrícolas. Ha mostrado la sensibilidad artística, la afición a viajes y aventuras y el espíritu mercantil de un griego de la época de las colonias. Ha hecho, por último, una cosa más extraordinaria que todas las demás: ganar en los Estados Unidos, según él mismo confiesa, cerca de un millón de duros con sus novelas y sus películas, lo cual hace de él un caso único en la literatura española y extraordinario en cualquier literatura.

Blasco Ibáñez ha escrito novelas, cuentos y artículos de viajes. Sus novelas pueden clasificarse en los siguientes grupos: primero, novelas valencianas, las primeras que escribió. Son novelas de la huerta, del mar y de la ciudad, llenas de vigoroso colorido. *Arroz y tartana* nos presenta a la burguesía y al comercio valenciano con una minuciosidad zolesca de *Pot Bouille*; es una obra concebida y ejecutada en

el estilo de los *Rougon Macquart*. *Flor de Mayo*, una novela de marineros; *La Barraca y Cañas y Barro*, las dos mejores del autor, son dos dramas campesinos, aunque en la segunda, cuyo marco es más amplio, entran muy varios elementos: recuerdos históricos y personajes de diferentes clases sociales.

El segundo grupo lo forman las novelas de las profesiones artísticas: *Entre naranjos*, novela de cantantes, un tanto d'annunziana; *Sangre y Arena*, novela andaluza de toreros y bandidos; *La Maja desnuda*, historia de un pintor dominado por la obsesión artística de la figura goyesca.

El tercer grupo está constituido por las novelas de las ciudades y de los medios sociales, influídas en la composición por *Les trois villes* de Zola. Son *La Catedral*, novela de Toledo; *El Intruso*, novela de Bilbao; *La Bodega*, novela de Jerez; *La Horda*, novela de las afueras de Madrid. En ellas Blasco aparece animado de un espíritu anticlerical y semisocialista, que no

de la novela española en el siglo XIX.

siempre es demasiado sagaz ni extremadamente original. A estas novelas puede asimilarse por el localismo y por ser el motor de su fábula las preocupaciones de clase y de raza en las Baleares, *Los muertos mandan*. Los muertos se oponen en esta novela a la mezcla de chuetás, butifarras y payeses, es decir, de judíos, de nobles y plebeyos.

En otro grupo se pueden clasificar las novelas cosmopolitanas, de viajes, de la emigración y de la guerra. *Los argonautas*, novela de una travesía en un transatlántico; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, novela de la guerra, cuya asombrosa difusión en los Estados Unidos ha hecho de Blasco Ibáñez uno de los novelistas mundiales, *Mare nostrum*, novela de la guerra submarina mediterránea; *Los enemigos de las mujeres*, novela de Monte Carlo en la época de la guerra. Fuera de la clasificación quedan algunas obras sueltas o extravagantes, como la novela histórica *Sonnica la Cortesana*, episodio de la antigua Sagunto, y hasta un Gulliver, *El Paraí-*

so de las Mujeres. Las dos últimas novelas de Blasco: *La tierra de todos*, episodio de colonización en la Patagonia, y *La Reina Calafia*, historia de una amazona moderna de California, corresponden al grupo cosmopolita y de viajes.

Como casi todos los autores mimados por la fortuna y que alcanzan una celebridad ruidosa, Blasco es objeto de los más opuestos juicios. Sus apologistas, como Pitollet, desafiando al ridículo, casi le ponen al nivel de Cervantes, y sus críticos más extremados le presentan, con notoria injusticia, como un novelista industrial de brocha gorda. A mi parecer Blasco Ibáñez es un gran novelista, aunque no sea el primer novelista español de su tiempo. Tiene un enérgico temperamento de creador, una robusta naturaleza artística algo plebeya; no es un delicado, ni un exquisito, pero posee como pocos el arte del colorido y de la composición. Es pintor de grandes lienzos murales; sabe mover multitudes en sus novelas. Ahora bien,

de la novela española en el siglo XIX.

en este estilo, unas veces se pintan cuadros de historia y otras se pintan telones de teatro. Mas el hombre que ha escrito *La Barraca* y *Cañas y Barro*, es un artista y un maestro de la novela.

XI

LA NUEVA GENERACIÓN

BLASCO Ibáñez nos conduce á la nueva generación de la novela que ha sucedido a los noveladores del renacimiento de 1870 a 1890, de los cuales sólo sobrevive ya Palacio Valdés.

El ambiente en que se formó esta nueva generación de novelistas, cuyos representantes más señalados son Pío Baroja, Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz (*Azorín*), Ricardo León y Ramón Pérez de Ayala, era muy distinto del de la generación de 1870 al 1890. La nueva generación se nutrió del espíritu de 1898 o le recogió a su manera. Las adversas guerras coloniales, terminadas por la guerra con los Estados Unidos, no produjeron en España una revolución, pero sí una sacudida espiritual y un deseo de

reforma y de vida nueva en los círculos intelectuales. El ambiente que se formó y que, aunque no alcanzase una gran difusión, moldeó algunas inteligencias sobresalientes, fué a la vez de culto a la voluntad y de intelectualismo; de retorno a los clásicos con sentido crítico y de un cierto cosmopolitanismo curioso y atento a todas las culturas, en que la secular influencia francesa cedió el paso a otros valores como Nietzsche y los rusos, y ella misma se transformó, pasando de los autores más influyentes del siglo XIX, y en el siglo XIX a Montaigne, a los clásicos del gran siglo y a los resucitados como Stendhal. Los problemas del liberalismo clásico y los conflictos religioso-domésticos que preocuparon a los noveladores de la generación de Galdós, apenas tienen importancia para esta nueva generación. La cuestión del naturalismo es ya una vieja disputa olvidada.

(Entre los autores de esta generación, menos abundante y fecunda que la de 1870, hay más variedad, menos sujeción a patrones y escuelas.

Más que reseña, ha de ser una mención somera y breve la que haré de las personalidades representativas de esta etapa de la novela, porque casi excede de mi asunto. Esta generación aunque nacida en él no pertenece ya al siglo XIX.

El más novelista y el menos escritor, en el sentido retórico, de estos noveladores, es Pío Baroja. Vasco, autor de numerosas novelas y de ensayos críticos y autobiográficos, es un sthendaliano y un nietscheano que profesa el culto de la energía, nota o cualidad preponderante de sus personajes predilectos.

En las novelas de Baroja hallamos tres grupos principales: la novela picaresca, representada por el tríptico de *La lucha por la vida*, compuesto de las novelas *La Busca*, *Mala hierba* y *Aurora Roja*, que igualan, si no superan en intensidad, a las del ruso Gorki y retratan el hampa moderna española con el colorido con que Mateo Alemán retrata a sus pícaros, pero sin las difusas reflexiones moralizantes y

sin el sentido ético de aquel autor. Otro grupo es el que forman las novelas de aventuras y viajes, novelas novelescas que tendrían cierto aire de folletines, si no las ennoblecieran la perspicacia psicológica y la abundancia de ideas del autor, que no son dones de folletinista. No se sabe de ningún folletín que haya muerto por empacho de ideas. En estas novelas, de muy varia traza, tales como *Los últimos románticos*, *Las tragedias grotescas O César o nada*, *El Mundo es así*, hay una gran variedad de medios. La acción se desenvuelve, ya en ciudades españolas, ya en París, Londres o Roma y el elemento descriptivo inserta en estos libros pasajes de Bædeker de un bárbaro genial e ingenioso que no teme dispararse contra las humanidades en el suelo augusto de Roma.

Otro grupo es el de las *Memorias de un hombre de acción*, serie de novelas que son una nueva colección de *Episodios Nacionales*, trazadas en torno de la curiosa figura histórica de un conspirador español, D. Eugenio de Avirane-

ta, que con dotes acaso de principal figura, no pasó de los segundos papeles en la historia. La inspiración y el estilo de estos episodios son muy distintos de los de Galdós. El patriarca de la novela hispana procura una estilización de la historia conocida y corriente en su proyección exterior y cívica; Baroja se complace principalmente en el estudio de los caracteres, en multiplicar los tipos y las escenas de energía, y en vez de detenerse ante los acontecimientos más salientes, se recrea en describir y presentar sucesos e incidentes olvidados. Sus episodios son más episódicos que los de Galdós y tienen quizá más investigación personal, pero menos grandeza. Los de Galdós son clásicos, los de Baroja románticos.

La clasificación que hace el autor de sus obras es distinta. Divide las novelas anteriores a *Las Memorias de un hombre de acción*, en trilogías: *Tierra Vasca*, *La Vida Fantástica*, *La Raza*, *La Lucha por la Vida*, *El Pasado*, *Las Ciudades* y *El Mar*. Es una clasificación por

asuntos, y claro es que en literatura y sobre todo en literatura contemporánea que no ha pasado aun por el cribado del tiempo, las clasificaciones tienen mucho de opinables y están lejos de la precisión de las que emplean los naturalistas en sus ciencias descriptivas.

Baroja tiene un estilo natural, descuidado, lo menos literario posible: un estilo sin estilo, pero muy expresivo y penetrante. La palabra esta reducida a servir a la imágen o a la idea, sin que se la permita recrearse en sí misma; el autor no la consiente el uso del espejo. Baroja es quien ha puesto en circulación más ideas en la novela y el más traducido a idiomas extranjeros, entre los novelistas de su tiempo.

Don Ramón del Valle Inclán, gallego, poeta lírico y dramático además de novelista, es al revés de Baroja, un estilista consumado, en cuyos libros la palabra es un deleite. Mezcla singular de antiguo y de moderno, carlista que admira al carlismo como a una catedral gótica

y a condición de no triunfar, tiene algo de Barbey d'Aurevilly y de Villiers de l'Isle Adam. Sus obras novelescas forman como las tres hojas de un tríptico. En la primera, compuesta por las *Sonatas* de las estaciones, que son estaciones de la vida, vemos la figura del marqués de Bradomín, un Don Juan algo dieciochesco, feo, católico y sentimental, caballeresco y sensual: Las novelas de los nobles gallegos, de aquellos fieros Montenegros, parientes de Bradomín, que recuerdan á los señores feudales castigados por la justicia de la Reina Católica, sirven de transición de las *Sonatas* a las novelas de la guerra carlista.

Tanto en las novelas feudales de Galicia, como en las de la guerra civil, está ya el novelista en plena madurez y en posesión de los recursos del género, expurgado, ya del lirismo que encierran las bellas páginas de las *Sonatas*. La evocación de la realidad es por demás intensa y de una serenidad y una fuerza clásicas. Algunos episodios de las novelas de la guerra car-

lista. (*El Resplandor de la Hoguera*, *Los Cruzados de la Causa* y *Gerifaltes de Antaño*) tienen un dejo poemático y una elocuencia insuperables; son trozos de antología.

La tercera hoja del tríptico valleinclanesco es sorprendente. La forman *Divinas Palabras*, novela entre picaresca y diabólica de los caminos y romerías de Galicia, por cuyas páginas peregrina una extraña humanidad andariega de titiriteros, mendigos y aventureros de toda laya, y *Luces de Bohemia*, novela dialogada que junta con el atrevimiento de la pintura de los bajos fondos sociales, una penetrante y desgarradora tristeza bohemia. El poeta ciego, hampón, borracho, pero con ráfagas geniales y con la aureola de una vocación y una fama frustradas que pinta Valle Inclán, es uno de los más conmovedores tipos de bohemia que ha producido la literatura contemporánea.

Luces de Bohemia se relaciona con los poemas satíricos de atrevida Musa grotesca que el autor titula *Esperpentos*, como a dicha nove-

la, y alguno de los cuales penetra en la crónica escandalosa de un período histórico reciente: el del reinado de Doña Isabel II.

Azorín, José Martínez Ruiz, levantino, es ensayista más que novelista. Es uno de los escritores más pulcros, de gusto más selecto y más fino intelecto de su tiempo. Sus novelas son pretextos para descripciones de lugares y exploraciones de almas. La fábula novelesca y la acción son lo de menos en ellas. Lo que seduce es la reconstrucción artística y minuciosa de un medio social o de un carácter. Es un glosador exquisito de la vida, como Anatolio France, pero de una manera diferente: más frío, más clásico, más opaco, más en actitud de erudito. Empapado en los clásicos españoles y franceses, curioso de todas las épocas, su estilo claro, cortado, sin la menor adiposidad, es de una transparencia francesa, pero hondamente castellano en el léxico y en el giro. Es una excepción, una bella excepción, entre los estilos lite-

rarios españoles, generalmente frondosos, de amplia cláusula. Más que novelista es un estupendo constructor de escenarios novelescos. Sus libros, *La Voluntad*, *Antonio Azorín* y el reciente *Don Juan*, un Don Juan en que apenas se habla de Don Juan, son deliciosos. *Azorín*, el pequeño filósofo del paraguas y el monóculo, que ya no usa monóculo ni paraguas encarnado, es nuestro pequeño Montaigne.

Miguel de Unamuno, vasco, profesor de griego en la Universidad de Salamanca, gran ensayista, pensador original, disperso, de hondo y complejo espíritu, en que hay rasgos de los reformados españoles del siglo xvi, es uno de los guías de la juventud española, acaso el más escuchado. Ha escrito Unamuno algunas novelas: entre ellas sobresale, la primera: *Paz en la guerra*, donde el autor evoca los recuerdos de su infancia en el sitio de Bilbao de 1874, infundiendo en la vívida evocación de personas y sucesos la serena filosofía tolstoyana de *La*

Guerra y la Paz, filosofía de reconciliación de contrarios. Las demás novelas de Unamuno son novelas esquemáticas o esqueléticas, novelas desnudas, sin apenas elementos plásticos, que plantean un caso moral y cuyos personajes, de puro caracteres, de puro generales, parecen seres abstractos, entelequias. Así son *Ábel Sánchez*, *Niebla* y las recientes *Tres novelas ejemplares*. El autor, burla burlando, al llamar Nívola a una de estas novelas, ha reconocido lo que se apartaban del tipo o de la forma dominante en el género.

Ricardo León, malagueño, debió su rápida fortuna literaria a los primores arcaizantes y a la pulcra forma castiza de sus novelas, inspiradas en un espíritu cristiano y tradicionalista. Ricardo León se nos presenta como un aparecido del siglo de oro castellano, que trae el secreto de aquel lenguaje. Pero hay una diferencia. En el escritor moderno, la restauración del habla del 600 es obra de asidua lectura y de

paciente y erudita taracea y también del amor a aquella época. En los escritores de aquel tiempo, el lenguaje era resultado espontáneo de la cultura humanística en que se habían formado, de sus favoritas lecturas latinas, y en los no cultos, como Santa Teresa, de la evolución natural de la lengua, que recogía, como en depósito común, la labor de los cultos.

Las mejores novelas de Ricardo León son las primeras: *Casta de Hidalgos* y *Comedia sentimental*. En ellas parece haber derramado lo mejor de su sensibilidad y de su estilo, expresando melancolías de decadencia y desencantos de la vida al llegar el ocaso; después se ha repetido algo, y exagerando las cualidades que llamaron la atención sobre aquellas obras, ha ofrecido más blanco a la crítica.

Ramón Pérez de Ayala, asturiano como Palacio Valdés, poeta lírico, crítico y ensayista además de autor de novelas, es el Benjamín de

este grupo de novelistas de alta estirpe literaria. Tiene fuerza sentimental, melancolía y humorismo en su evocación de la comedia humana; sabe describir con delicadeza un paisaje y escudriñar con fina atención el mecanismo espiritual de las almas. Le atraen más, al parecer, los individuos que las multitudes; más la interpretación psicológica de los caracteres y las pasiones y emociones, que el espectáculo y movimiento colectivos. Se advierte en él cierta afición a los personajes extraordinarios; su estilo es elegante, castigado, sin afectación, pero no sin estudio. Sus novelas *Tinieblas en las cumbres*, *A. M. G. D.*, *La pata de la raposa*, *Trote-ras y danzaderas*, *Belarmíno y Apolonic*, *Luna de miel* y *Luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y de Simona*, son verdaderas novelas, no escritos en que lo novelesco sea cosa formal o instrumental. Tiene alguna afinidad con *Clarín*, principalmente con el *Clarín* de *Su único hijo*. Después de Baroja me parece el novelista más a la moderna. Aunque no se asemeja

mucho a Flaubert, por el severo criterio de perfección, tiene algún rasgo flaubertiano.

He ido citando en este paseo por las galerías modernas del museo de la novela, los nombres de los autores principales, y deteniéndome alguna que otra vez delante de un retrato. Hay muchos más. Un compendio algo detallado de la novela española moderna, tendría que añadir otros nombres, pero pertenecen ya a otra generación u otro grupo de novelistas.

En una ojeada resumen de esta especie, el multiplicar los autores y las referencias no puede conducir más que a la confusión. Es una cinta cinematográfica demasiado rápida para permitir que se prodigue el pormenor. Debo, pues, poner punto, sin detenerme ante estos nuevos brotes del árbol secular de la novela hispana. Mi papel ha sido el del *cicerone* que conduce a los visitantes de un museo acostumbrados a visitar las salas clásicas, a las salas olvidadas o menos visitadas de arte moderno, en que hay, con todo, obras dignas de atención y

Andrenio.

con promesas de clasicismo futuro. Desdeñar lo clásico, es un sentimiento beocio, bárbaro; el culto de los muertos es una necesidad humana, pero ha de ser discreto y no exclusivo. Así como en el larario ó capilla doméstica de la casa patricia de la Italia arcaica, se conservaban las imágenes de los antepasados, en el larario interior, debemos conservar en religión de recuerdo los lares del espíritu que son nuestros antepasados intelectuales. Pero ha de ser a condición de que arda en el ara un fuego perenne de independencia. Este es el verdadero sentido de la tradición, desconocido por muchos que se creen tradicionalista. El sentido de la tradición es la continuidad de la vida, la entrega de lo pasado a lo presente para que lo pase a lo futuro. Por eso debemos estudiar á los autores modernos, que son los continuadores de la brillante tradición literaria española.

EL ENSAYO Y LOS ENSAYISTAS
ESPAÑÓLES CONTEMPORÁNEOS

EL ENSAYO Y LOS ENSAYISTAS ESPAÑÓLES CONTEMPORÁNEOS

NOTA PRELIMINAR

EL texto de este bosquejo acerca del “Ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos” fué la materia de una conferencia literaria dada en la Sala de Portugal de la Sociedad Geográfica de Lisboa, aula donde ha resonado la voz de muchos insignes conferenciantes extranjeros.

La Residencia de Estudiantes, de Madrid, invitó a don Ramón Pérez de Ayala y al autor de este breve estudio a tomar parte en las conferencias españolas, que debían darse en Lisboa, prosiguiendo el cambio intelectual iniciado entre los dos pueblos peninsulares hermanos.

Hacían particularmente grata y honrosa la invitación, la antigua estimación que profeso a la obra de cultura de la Residencia y mis conocidas simpatías hacia Portugal, el pueblo chico de gran historia, que ganó sus espuelas de caballero entre los pueblos de Europa iniciando la era de las navegaciones oceánicas y viviendo el poema de "Os Lusíadas", antes de que el gran épico peninsular Luis de Camoens lo escribiese. El episodio heroico de los hijos de don Juan I, el fundador de la dinastía de Avís, que, al ir a ser armados caballeros, piden licencia al rey, su padre, para ganar las espuelas de oro acometiendo una hazaña y llevan a cabo la conquista de Ceuta, es como una empresa alegórica de la historia de Portugal.

Años atrás había tenido el honor de disertar en la Universidad de Coimbra acerca de un tema de educación. El tema de los ensayistas me atrajo en esta ocasión por ser de los menos trillados en el estudio de la literatura española contemporánea y porque ofrecía ocasión de presen-

y los ensayistas españoles contemporáneos.

tar al público culto de Portugal una selección de los más notables escritores españoles de nuestro tiempo. El texto de la conferencia se ha conservado sin alteración. Únicamente se ha añadido un Memento bibliográfico, como apéndice, que puede tener al menos la utilidad de un índice, ya que es muy conocida la bibliografía de los autores de quienes se trata en este bosquejo y están citadas en el texto sus obras principales como ensayistas.

I

LOS ENSAYISTAS.—LO HISTÓRICO Y LO CONTEMPORÁNEO

INTENTO presentar las siluetas de los principales ensayistas españoles contemporáneos e indagar lo que representan en el momento actual de nuestra literatura. La literatura contemporánea, como todos los hechos actuales, tiene algo de contingente y de incierto, en punto a la magnitud y a la trascendencia, las cuales sólo se fijan con certeza cuando entran los hechos en la perspectiva lejana de la historia, bajo cuya luz serena puede dibujarse claramente su contorno. En lo contemporáneo no podemos distinguir bien el suceso cotidiano del acontecimiento; pueden parecernos acontecimientos cosas que con el tiempo quedarán relegadas entre los *faits divers* de la historia.

Consiste este error de óptica en que las cosas están demasiado cerca de nosotros, y en que nosotros mismos participamos del movimiento de las cosas. Sólo en la historia están fijos y quietos el fenómeno y el espectador. Nuestros juicios acerca de lo contemporáneo son provisionales; son un anticipo y una postulación de la historia. No son, sin embargo, un ejercicio vano, pues aportan para la labor futura del historiador las impresiones del testigo presencial.

El estudio de los ensayistas ofrece, además del interés particular de cualquier asunto literario, del examen de un género o de un grupo de escritores, otro interés actual, relativo y trascendente, que viene de la influencia e importancia que ha adquirido el ensayo en la literatura española presente. La importancia es un hecho de relación, y lo mismo la influencia. La importancia actual puede ser efímera, y aun insignificante, en el curso de la evolución histórica. Para medir la importancia del ensayo no basta que le cotejemos con el decaimiento

o desmayo momentáneo de otros géneros, ni que descubramos en él el eco estético e intelectual de ciertas ansias y aspiraciones colectivas. Es menester que le situemos en el mapa de la literatura y veamos cómo han ido predominando géneros diversos y pasándose de mano a mano el cetro, en la historia de la literatura española.

La literatura española o castellana es una de las grandes literaturas del mundo. Son grandes las literaturas no tanto por la abundancia como por la calidad, y sobre todo por las aportaciones universales, por lo que llevan al patrimonio estético e intelectual de la humanidad, por aquellas obras en que el genio nacional se torna universal y humano. Las aportaciones universales de la literatura española son tres: el Romancero, el *Quijote* y el teatro; es decir, la épica, la novela y la dramática. Estos géneros son los que se han pasado de mano a mano el cetro literario. El ensayo no viene de ninguno de estos grandes linajes literarios; pero luego

veremos que también tiene largo abolengo y antigua estirpe en las letras hispanas, como que arranca de la didáctica y el moralismo, desarrollados ya en la edad preclásica de nuestra literatura.

Las literaturas que han llegado a la madurez y se han desarrollado normalmente tienen todos sus miembros completos: En ellas están representados todos los géneros. Mas en el rostro de la literatura hay siempre algún rasgo o alguna facción más expresiva, algún género en que se derrama más generosamente el alma de aquella literatura y se revela la vocación especial del pueblo a que pertenece. El predominio de los géneros no depende sólo de esta vocación o genio particular de los pueblos, sino también de razones de época, de las causas generales de la cultura; de suerte que en las naciones que pertenecen al mismo tipo de civilización, como son las de Europa y América, es un fenómeno complejo que participa de lo universal y de lo particular.

y los ensayistas españoles contemporáneos.

II

LAS ÉPOCAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Esto nos lleva a ver cómo se han ido sucediendo en el imperio, dentro de la literatura española, los diversos géneros; y para ese bosquejo hace falta trazar previamente una división de la historia literaria. Mucho se ha descuidado la división en épocas de la historia de la literatura castellana, hasta el punto de que hay autores, alguno tan calificado como Fitzmaurice Kelly, que la dividen por reinados. Este método no es una división orgánica, sino una mera partición o división en trozos, en que se toman por jalones hechos ajenos a las letras, como son los que expresa la Cronología de los monarcas. Un mismo reinado puede re-

coger los últimos resplandores de la plenitud literaria y recibir las primeras sombras de la decadencia. A veces hay coincidencias. En Inglaterra se puede hablar de un período isabelino, no sólo por la supremacía de Shakespeare, sino por la confluencia de ingenios, y sobre todo por la conjunción Bacon-Shakespeare. Mas en la literatura española no hay propiamente una época literaria de Carlos V ni de Felipe II.

La verdadera división de la historia de la literatura española no es difícil. Nos la dan los hechos. Tenemos una edad o período perfectamente definido, indiscutible. Es lo que se llama el Siglo de Oro, la edad clásica, que no es un siglo de la cronología, sino que comprende más de la mitad del siglo xvi y dos tercios del xvii. El Siglo de Oro, por ser un período tan claro, es el eje y el centro de nuestra historia literaria; y partiendo de él, en las dos opuestas direcciones del tiempo, antes y después, es como puede hacerse la división racio-

nal en épocas. Antes hay, naturalmente, una época preclásica, que desde el balbuceo del romance llega a los linderos de la plenitud, y que por el desarrollo de la lengua se puede dividir a su vez en dos períodos; el de orígenes y el de desarrollo, cuya divisoria está mediado el siglo XIII, en la época de Alfonso X el Sabio, es decir, cuando el castellano luce ya su toga viril, se ha hecho hombre.

Después de la edad áurea viene el crepúsculo de la decadencia, que llega hasta el siglo XIX y que en el XVIII se caracteriza por la influencia francesa. Aparece luego el renacimiento del siglo XIX, y tras él, el período contemporáneo, nuestro siglo XX, que no empieza en realidad en el primer año de la centuria, sino en 1898. Los siglos históricos no coinciden exactamente con los cronológicos. El siglo XIX empezó en realidad con la Revolución francesa, y piensan algunos, no sin razones para discurrir así, que el siglo XX comenzó para la mayoría de los pueblos de civilización occidental en 1914, con

la gran guerra universal. Los españoles podemos contar desde antes, porque 1898 fué el año inicial de nuestra crisis.

Tenemos, pues, en la historia de la literatura española cinco épocas: la epoca de orígenes, que alcanza hasta la mitad del siglo XIII; la de desarrollo, que llega hasta finado el primer tercio del XVI; la época clásica, que se prolonga hasta el último tercio del siglo XVII; la de decadencia, que, iniciada en el final de este siglo, ocupa el XVIII, y la de renacimiento, del siglo XIX, a la cual hay que añadir, no sabemos si como una continuación o como una época nueva, porque estamos demasiado cerca para discernirlo, este período contemporáneo que hago arrancar, como de una fecha simbólica, de 1898. No olvidemos que los períodos históricos no tienen día y hora precisos, como los sucesos particulares.

III

LA SUCESIÓN DE LOS GÉNEROS

EN estas épocas ha habido como una rotación ó sucesión de géneros predominantes. En la época preclásica, el género dominante y representativo es la épica. Nuestra poesía épica es una poesía fraccionada y dispersa que se desgrana en los cantares de gesta y en los romances, en vez de condensarse, como la lusitana en una gran epopeya, cual el inmortal poema de Camoens. Dependió, sin duda, de lo temprano de su madurez, que se adelantó mucho a la época de los poemas eruditos, los cuales en la literatura española, aun los más excelentes, como la *Araucana*, de Ercilla, no tienen valor comparable al del *Romancero* o al del viejo cantar de *Mio Cid*. Esta épica dispersa tiene, sin em-

bargo, una unidad espiritual interna y una fisonomía tan nacional, y al mismo tiempo tan humana, que el Romancero ha sido una de nuestras aportaciones a la literatura universal, a la cual se ha incorporado por virtud de inspiraciones e imitaciones (como las de los románticos) y por la popularidad de sus héroes. El Cid, verbigracia, es universal.

La vena épica primitiva no se agota al terminar la época preclásica. Como los ríos que se ocultan para tornar a aparecer, tal el Guadiana, la épica sigue fluyendo en todo el curso de nuestra historia literaria. Es objeto de refundiciones eruditas, derrama su caudal en el teatro del Siglo de Oro y llega hasta los tiempos modernos, infiltrándose en la novela, como se ve en los *Episodios Nacionales*, de Galdós, y produciendo nuevos romances eruditos, como los del duque de Rivas, que tienen todo el sabor clásico de los del siglo xvi.

En el Siglo de Oro predomina el teatro. La novela produce entonces la obra maestra de la

y los ensayistas españoles contemporáneos.

literatura española: el *Quijote*. Pero el Siglo de Oro es más la época de Lope y de Calderón que la época de Cérvantes, aunque éste los supere en jerarquía estética y en trascendencia universal. Las obras únicas, geniales, como el *Quijote*, no pueden servir de medida de los fenómenos literarios. Son un don raro, un regalo de los dioses. Es verdad que la novela produce entonces en España un género muy característico, que bastaría por sí solo para afirmar nuestra vocación para la novela. Es la *novela picaresca*, que logra en Europa una gran resonancia, acaso por ser la avanzada de la novela realista moderna. Tan lo es, que en los modernos novelistas rusos, en Gorki y los de su tiempo, vemos reproducirse, con otra sensibilidad étnica y bajo la influencia de un medio muy diferente de la España del siglo xvii, la aguda visión de la vida de nuestros noveladores picarescos, en los cuales había tal riqueza, que de su imitación ha podido cortarse el traje de la fama un autor célebre como el francés Lesage.

Mas el teatro es el género dominante en el Siglo de Oro. Lope, aunque menos universal y humano, es más nacional que Cervantes. El teatro es entonces la expresión del alma nacional, el compendio de la historia, la versión popular de todo lo que había producido el intelecto español, hasta de la mística, como se ve en los *Autos Sacramentales*, y hasta de la teología, como se advierte en *El condenado por desconfiado*, de Tirso. El teatro es á la vez género noble y género popular. Es el género *imperio*, al que los demás rinden pleitesía; el mar en que derraman sus aguas los ríos tributarios; el que recoge la épica en los asuntos, y la lírica en los finos discreteos y en los parlamentos de sus personajes, y la novela en la intriga; género, en fin, que apasiona y entusiasma de tal suerte, que contra él se estrella el esfuerzo piadoso de los teólogos y los moralistas que querían vedar los espectáculos cómicos como contrarios a las buenas costumbres y origen de muchos pecados en la república. En el público

y los ensayistas españoles contemporáneos.

de los corrales de comedias se veía frecuentemente a los frailes, y frailes y eclesiásticos fueron algunos de los más excelsos autores de comedias, como Tirso, Calderón de la Barca, Lope, aunque Lope era de costumbres y temperamento nada ascéticos, y tanto él como Calderón se ordenaron ya avanzados en días, después de una vida tempestuosa, que en Lope no se interrumpió por la corona.

En el siglo xviii español la novela se extingue casi, el teatro languidece y se hunde en el mal gusto. Es un siglo de labor refleja, siglo de erudición y de crítica. Basta fijarse en que sus dos figuras representativas son Feijóo y el padre Isla. Moratín, hijo, es ya una avanzada del siglo xix.

El siglo xix presenció un renacimiento literario brillante. No se suele hacer justicia a la literatura española del siglo xix, a la cual le faltaba ya el gran elemento de propaganda universal que representó para las letras hispanas el poderío del Imperio español en el Siglo de

Oro. Nuestro primer gramático, el maestro Antonio de Nebrija, dice que la lengua sigue al Imperio. Se podría decir que el imperio, el poder de las naciones, ayuda á la divulgación de sus literaturas, es un foco de luz potente que las ilumina y las hace más visibles.

En el siglo xix, la lírica castellana llega a emular, y aun a superar, en opinión de D. Juan Valera, a la de la edad áurea. El teatro renace, continuando en parte, con los románticos, la tradición escénica nacional, y abriéndose a los aires de fuera, a los nuevos estilos de la comedia europea, con Benavente. Mas la gran creación literaria del siglo xix español es la novela. Quitado el *Quijote*, la obra única, excepcional, hija del genio, la novela española del siglo xix aventaja a la del Siglo de Oro. El siglo xix es el siglo de la novela, como el xvii fué el siglo del teatro. Es cierto que no sólo en España, sino en Europa, fué el pasado siglo el siglo de la novela; pero España no se quedó atrás, ni Portugal tampoco. Eça

y los ensayistas españoles contemporáneos.

de Queiroz es uno de los grandes novelistas europeos.

Esta sucesión del triunfo de los géneros: épica, teatro, novela, no fué casual, no se debió a un azar caprichoso. El predominio de la épica fué el reflejo de la Caballería, la voz poética de la Edad Media, de la Edad de la espada, que se prolonga después, como sucede en los fenómenos sociales, cuyas proyecciones espirituales duran más que el mismo fenómeno histórico. El Romancero es hijo de la Reconquista. El triunfo del teatro es un fenómeno más complejo y más general. Se da en España, en Inglaterra, en Francia. Responde a muchas causas; a nuevos hábitos de sociabilidad, a un avance de la cultura hijo del Renacimiento, a un régimen del Estado bajo el cual, en España singularmente, es el teatro una de los dos únicas tribunas populares que quedan: el tablado de la farsa y el púlpito, lo profano y lo sacro; pero uno y otro, comedia y sermón, cosa pública, popular y cercana a los públicos. El teatro suplía al

periodismo moderno, en alguno de sus aspectos.

El florecimiento y expansión de la novela como género predominante que influye en los otros y les comunica la manera y el estilo, es un fenómeno general del siglo xix, que corresponde a una época de observación, de análisis, de preocupación científica y de democracia. La novela democratiza la épica y la historia; es como su versión artística popular. En estas historias de ficción, la vida colectiva, la vida de los anónimos, adquiere una importancia extraordinaria; la novela es la historia de los que no tienen historia, o de los que no tienen categoría histórica. Es la épica bajando de la nube de la leyenda á la ciudad rumorosa, el libro de caballerías convertido en crónica ciudadana.

IV

EL ENSAYO Y SU ÍNDOLE MIXTA

JUNTO a estos ilustres géneros, el ensayo parece bien poca cosa, como un hidalguelo entre príncipes. Sin embargo, tiene su importancia, y en el actual momento de la literatura española es uno de los géneros que más califican y dan mayor categoría intelectual á sus cultivadores; acaso el de mayor resonancia exterior. Ensayistas como Unamuno, como Ortega y Gasset, como *Azorín*, aparecen en América y en España como directores y guías del pensamiento español. Este auge del ensayo es debido a circunstancias generales muy características de la cultura y costumbres presentes, y por otra parte, a la posición espiritual de la generación de 1898 y a los problemas que planteó

aquel momento crítico a los intelectuales españoles.

Veamos, ante todo, lo que es el ensayo. ¿Es un género o una carpeta de varios, un cajón de sastre, donde entra todo lo que no tiene clasificación en otra parte? Se usa de una manera vaga y equívoca el título de ensayo, y no todos los escritos que llevan esta rúbrica son verdaderos ensayos, siéndolo, en cambio, otras escrituras que no llevan el rótulo. Tomemos por punto de partida una definición académica, aunque es de advertir que no tengo la superstición de las Academias, ni siquiera la fe en ellas. «Ensayo —dice la Academia Española en su Diccionario— es un escrito, generalmente breve, sin el aparato y sin la extensión de un tratado sobre la misma materia». El ensayo sería, pues, un tratado menor o un tratado imperfecto. Uno de los maestros del género, el doctor Johnson, dice que el ensayo es una irregular é indigesta pieza. Hay que añadir algo atañadero a la sustancia. El ensayo es la didác-

tica hecha literatura, es un género que le pone alas a la didáctica y que reemplaza la sistematización científica por una ordenación estética, acaso sentimental, que en muchos casos puede parecer desorden artístico. Según entiendo el ensayo, su carácter específico consiste en esa estilización artística de lo didáctico que hace del ensayo una disertación amena en vez de una investigación severa y rigurosa. El ensayo está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía, y hace excursiones del uno al otro. Es en cierto modo el sucesor moderno de la antigua poesía didascálica, que en tiempos más positivos habla en prosa.

Las definiciones cuantitativas y externas, como la de la Academia, se explican por la vaguedad e incertidumbre del ensayo en cuanto género. Mas la definición cuantitativa y externa no basta, pues considera la morfología del ensayo, no su espíritu. Con todo, hay en tales definiciones algo aprovechable. El ensayo ha tenido, en la mente o en la declaración de los

autores, cierto carácter de cosa inacabada, de boceto o bosquejo. Entre la acepción común o genérica de la palabra y la acepción específica y literaria no hay un divorcio completo. Cuando Montaigne da a sus reflexiones el título de Ensayos, no les atribuye un valor diferente del de bocetos.

Pero en el ensayo hay más honduras. El ensayo es interpretación personal, es exteriorización del espectáculo interior. Sacamos á la escena externa del comentario, a nuestra pequeña plaza pública, las cosas después de vistas y representadas en nuestro teatro interior. Por lo mismo que el ensayo es un género, o si se quiere una manera tan subjetiva en sus más puros ejemplares, su figura en la historia literaria es algo incierta y heterogénea. Lo subjetivo, lo personal, es lo más difícil de reducir a unidad, a definición, a contorno. Así, sobre el concepto, el tono y las fronteras del ensayo puede haber opiniones muy diversas, hasta contradictorias, como pasa en torno a todo lo

subjetivo y lo personal Además, el sentido específico del ensayo es moderno y se ha ido formando poco á poco. Montaigne no se figura crear un género, y todavía hoy, después de una tradición y una literatura de ensayos, se podrá disputar al ensayo el carácter de género propiamente dicho y reducirle, a una variedad o a una manera.

No debemos rendirnos demasiado a la superstición de los nombres y de las clasificaciones admitidas, viendo en el ensayo no más que un género moderno, fundado por Miguel de Montaigne, y al que Inglaterra, fecunda en escritores de esta clase, algunos tan típicos como Bacon, Cowley, Addison y Steele, Carlos Lamb, el doctor Johnson y Macaulay, imprime el sello británico. El canciller Bacon, el segundo de los grandes maestros modernos del ensayo, dice que aunque la palabra es moderna la cosa antigua. En la literatura española hay una larga tradición de ensayistas, muy explicable por la tendencia moralista y discursiva que en ella

apunta desde los orígenes, y que llenó de moralidades y reflexiones, hasta las novelas de la picaresca, donde a veces se hacen pesadas, como en el *Picaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Viene esto de tan lejos, que Séneca, cordobés, es un precursor de los ensayistas españoles de ahora, si se admite, como piensan algunos, aunque es materia dudosa, que en los escritores de la España romana se dibujaba ya una diferenciación nacional y apuntaban algunos de los caracteres que habían de distinguir a la literatura española. El mismo Bacon consideraba como ensayos las *Epístolas* de Séneca. Don Antonio de Guevara es un ensayista. Lo es Juan de Valdés; también Quevedo y fray Luis de León en sus *Nombres de Cristo*. Gracián, es así mismo ensayista eminente.

Sobre todo, las *Empresas políticas*, de Saavedra Fajardo, son una serie ordenada de ensayos.

Ensayistas son Feijóo y el P. Isla, en el si-

y los ensayistas españoles contemporáneos.

glo XVIII. En el siglo XIX, Larra es un ensayista condensado. Campoamor y Valera cultivaron el ensayo literario y filosófico. Los ocho *Folleto*s literarios de *Clarín* son ensayos muy característicos.

V

SENTIDO GENERAL DE LOS ENSAYISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS

Los ensayistas españoles contemporáneos, dentro de la variedad de sus opiniones, de su temperamento y de la formación intelectual de cada uno, tienen un sentido y una orientación comunes, donde se refleja la importancia presente del ensayo. Aludía antes a causas generales de cultura y costumbres que favorecen el desarrollo del ensayo, no sólo en España, sino en todo el mundo culto. Estas causas son el desarrollo extraordinario del periodismo, el sinnúmero de diarios y revistas que estimulan la producción de escritos breves, dotados de algún adorno literario que pueda hacerlos de fácil y grata lectura. Con este hecho social o político, en el sentido clásico de cosa pertene-

y los ensayistas españoles contemporáneos.

ciente a la Ciudad, concurre otro, que guarda no escasa relación con él, y es la formación de una clase media intelectual, que acaso no puede leer tratados, pero sí puede leer ensayos.

La difusión del ensayo y su procedimiento quedarían explicados por estas causas, pero no el carácter e intenciones que tiene en la literatura española contemporánea. Esta otra explicación hemos de buscarla en una fecha, en un jalón histórico, en 1898. Los ensayistas principales, o son hombres de la generación de 1898, o herederos suyos, que están bajo la influencia de la corriente espiritual que entonces se produjo.

Esta fecha de 1898 es la de la pérdida de nuestros dominios coloniales, de las últimas joyas del espléndido patrimonio americano y asiático que dieron a España los conquistadores del siglo xvi, cuyas glorias son paralelas con las de los *Lusiadas*. España había perdido un inmenso imperio colonial, toda la tierra firme americana que seguía sus leyes, a princi-

prios del siglo XIX. Lo había perdido con indiferencia o sin grande emoción. Estaba entonces en la fiebre de sus luchas constitucionales y llena de esperanzas de una vida nueva. Por eso no perdió el optimismo. Toda la política exterior del reinado de Isabel II es una serie continuada de actos de optimismo, con sus guerras y sus intervenciones de Italia, de Cochinchina, de Santo Domingo, de Marruecos, de Méjico y del Pacífico. Seguíamos siendo la Ciudad alegre y confiada, como titula Benavente una de sus comedias. Mas, en 1898, la pérdida de las Antillas y de Filipinas fué como una sacudida y un desmoronamiento. Se rasgó el velo del optimismo. Surgió el pesimismo, y con el pesimismo la crítica y el ansia de interpretación y de reforma; un nuevo espíritu cívico. El problema histórico de la decadencia española adquirió entonces nuevo interés dramático. Se sintió el afán de una investigación y una interpretación sinceras, pues antes era común que en torno del tema de la decadencia se ven-

y los ensayistas españoles contemporáneos.

tilara la guerra civil de las ideas, reflejo de la guerra civil política, declarada o latente en todo el siglo. Se hablaba de Carlos V pensando en Espartero y en Narváez, en D. Carlos María Isidro y en Cristina.

Este anhelo de descifrar el enigma histórico, de aclarar el destino español, buscando la clave en el carácter y en la constitución social del pueblo hispano, es el sentido general de los nuevos ensayistas. Sus escritos han querido ser, además de una interpretación, un examen de conciencia. El alma española se ha asomado a sí misma con un interés apasionado, buscando en lo íntimo del pasado y del carácter la respuesta a la Esfinge que le salía al camino.

No intento hacer un catálogo o censo de ensayistas, sino bosquejar las siluetas de las figuras más representativas, es decir, más características, de esta manifestación del pensamiento español. Para la elección seguiré el criterio de preferir a los que son principalmente ensayistas, aquellos en cuya obra literaria lo principal

es el ensayo, o tiene, al menos, parte muy importante. Estos pensadores, definitivamente ensayistas, de que he de hablar brevemente, son D. Miguel de Unamuno, D. José Ortega y Gasset, D. José Martínez Ruiz, más famoso por su seudónimo *Azorín*; D. Eugenio D'Ors, o *Xenius*; D. Francisco Grandmontagne, D. Ramiro de Maeztu, D. Luis Araquistain. A D. Ramón Pérez de Ayala le cito el último porque su personalidad de ensayista aparece superada por otros títulos literarios: el de novelista y el de poeta lírico.

y los ensayistas españoles contemporáneos.

VI

UN PRECURSOR

DEBO recordar antes a un precursor, el granadino Angel Ganivet. No cuento como precursor a otro hombre de sólida y vasta cultura, de pensamiento profundo y de noble sentimiento cívico, gran patriota, jurista e historiador, que ha influído mucho en las ideas de la España actual, Joaquín Costa, porque Costa no era, en realidad, un ensayista, sino un tratadista. Uno de sus libros, la *Teoría del hecho jurídico individual y social*, es el tratado jurídico más artísticamente compuesto que se ha publicado en España en los tiempos modernos, y en punto a la concepción y a la armonía del desarrollo sistemático puede rivalizar con las obras clásicas de los más afamados jurisconsultos de Europa.

El libro principal de Angel Ganivet, el *Idearium español*, tiene todas las características del ensayo. Se publicó en 1896, dos años antes del jalón cronológico, que es como la antena del movimiento espiritual de los ensayistas. Esto no significa que Ganivet fuera profeta, sino que la inquietud cívica que se condensó en aquella fecha simbólica flotaba ya en la atmósfera social. La crisis espiritual española estaba iniciada antes de consumarse los sucesos que le encauzaron en aquel sentido crítico, caldeado por un cierto dramatismo, que he indicado antes. Esta crisis, en lo que tenía de anhelo de renovación, venía de muy lejos, de la decadencia de España bajo los Austrias; pero en este largo período tuvo eclipses y revistió formas muy diversas, algunas de ellas muy típica y conocida: el arbitristo. Los arbitristas, aunque cayeran en enormes extravagancias y disparates, presumían de prácticos, querían buscar remedios positivos e inmediatos a los males de la Monarquía, mientras que los ensayistas de

y los ensayistas españoles contemporáneos.

ahora no se reducen a ese horizonte práctico e inmediato, sino, que consideran las cosas *sub specie æternitatis*, o por lo menos con intención filosófica y con aspiración de larga trayectoria histórica.

Ganivet se ejercitó en varios géneros literarios: fué novelista, autor dramático, poeta lírico, escribió de viajes y costumbres; mas el espíritu de interpretación propio del ensayo es el que predomina en sus obras. Sus novelas *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* y *La conquista del reino de Maya* tienen, más que carne de novelas, alma de ensayos. Era Ganivet un ingenio desequilibrado y fantástico, en cuya literatura se perciben los estigmas de la locura, que le condujo al suicidio. El drama *El escultor de su alma* revela la disolución del espíritu, propia de un loco o de un hombre que está en vísperas de la locura. No era Ganivet, propiamente hablando, un genio; pero tenía ráfagas de genialidad, que alternan en sus escritos con no pocos dislates. Así como los italianos han

formado de la palabra *matto*, loco, el derivado *matoide*, que ha hecho mucha fortuna en el lenguaje científico, se podría decir que Ganivet era un *genioide*.

A Ganivet le ha valido mucho para su fama póstuma, que es considerable, el haber tenido su profeta. Este profeta fué su íntimo amigo el profesor de Literatura y crítico D. Francisco Navarro Ledesma, autor de una vida de Cervantes reconstruída en forma novelesca. Navarro Ledesma fué el evangelista de Ganivet y su poeta. Engrandeció y popularizó la figura del autor del *Idearium*. Le salvó de la obscuridad, fué el obrero de su fama. Es posible que la posteridad rebaje algo de esta fama; pero siempre le quedará a Ganivet, aparte del valor intrínseco de sus escritos, el mérito del precursor.

VII

LA PLÉYADE DE LOS ENSAYISTAS

Don Miguel de Unamuno es el ensayista español de obra más densa y a la vez más abundante. Su labor de ensayista no está contenida íntegramente en los siete volúmenes de *Ensayos* publicados por la Residencia de Estudiantes de Madrid. Si se compilara su producción, que continúa inagotable esparciéndose en diversos diarios de España y América, daría materia para otros tantos o más tomos. Así como en Francia se ha discernido el título de Príncipe de los poetas, se le podría otorgar a Unamuno el de Príncipe de los ensayistas.

Es un vasco castellanizado profundamente en Salamanca, de cuya Universidad fué rector y en la que es profesor de Griego. Siente como

pocos la poesía honda de Castilla, que sube de una tierra magra y adusta, de un paisaje austero, donde parece que se oye todavía la galopada de los paladines, a un cielo límpido, cristalino, que habla de eternidad. Es una personalidad sumamente compleja y rica, contradictoria y a veces confusa por su misma riqueza, por la abundancia de motivos espirituales. Es filólogo, poeta lírico, poeta de ideas, de aguas profundas, cuya vena necesita el hondo taladro del pozo artesiano para saltar a la superficie. Es además novelista y autor dramático. Ha visitado muchos géneros; pero sin perder nunca la concentración espiritual en él característica. Su alma ha viajado por muchos climas y paisajes del pensamiento, pero sin olvidarse nunca de sí misma; en cada lugar está toda entera. Unamuno ha llevado al ensayo una emoción religiosa recatada y grave, que a veces se manifiesta en formas ásperas, y que hasta cuando esboza una facecia tiene un anhelo de eternidad. De ahí viene cierto desprecio de lo físico, de las apa-

riencias sensibles, del fenómeno exterior, en cuanto que no sea un signo intelectual. Unamuno profesa la teoría de la tragedia desnuda, es decir, del teatro en que la plástica de la representación se reduce al mínimo y el drama está en las palabras. Sus novelas, quitando *Paz en la guerra*, novela vivida, recordada, del sitio de Bilbao por los carlistas, en la infancia de Unamuno, son también novelas desnudas, que tienen muy poca carne sensible y cuyos personajes son casi espíritus.

Con todo, este pensador tiene un hondo sentido poético. En él lo intelectual se hace emoción. Al cabo, el sentido religioso, como el sentido metafísico, es fundamentalmente sentido poético. Unamuno me parece un místico, con filología y sin ortodoxia. Su afición a comentar los versículos de la Biblia, los *versillos*, como dice él, romanceando al modo de los reformados españoles del siglo xvi, que fueron grandes romancistas, como Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, traductores de la

Biblia, es una señal más de su íntima vocación religiosa. Recuerda a los protestantes antiguos, que eran a la vez humanistas, como él es juntamente evangélico y humanista. Entre sus Ensayos, el titulado *En torno al casticismo* es un esfuerzo profundo de interpretación del alma española, del sentido de la casta, al través de la literatura, de las instituciones y de las costumbres.

Un sentido religioso difuso, que descubre a Dios en el alma antes que en las escrituras; un sentido trágico, de combate consigo mismo, de lucha de Jacob con el ángel. que conduce a la fuga de la paradoja; un austero sentimiento castellano, en que se funden la luz del paisaje, el carácter de la casta y el son del romance; y la emoción intelectual, la alquimia que transmuta las ideas en emociones, son los rasgos salientes de este humanista moderno.

Otro de los grandes ensayistas, que comparte con Unamuno la influencia espiritual so-

y los ensayistas españoles contemporáneos.

bre la juventud española, es José Ortega y Gasset, pulcro estilista, en cuyos escritos cada palabra es una pincelada, y orador de forma tan armoniosa y tersa, que deja adivinar una estudiada preparación de los discursos, nada sorprendente, pues un tan gran orador como Castelar la practicaba. Ortega y Gasset, que sucedió joven a D. Nicolás Salmerón en la cátedra de Metafísica de la Universidad Central, tiene una formación filosófica muy sólida y disciplinada. Se educó en Alemania en el neokantismo y ha experimentado esa atracción que ejercía la Alemania sabia sobre los que entraban en sus aulas. Alemania imprime carácter. Recordemos que Renán decía: «Cuando entré en Alemania me pareció que entraba en un templo.» La influencia germánica no sólo ha infundido un sentido admirativo, de acatamiento a la superioridad que se reconocía a la cultura tudesca, sino cierta propensión imitativa, cierta tendencia a la dispersión y cierto esfuerzo dramático trascendente que aspira a

asomarse al *noumeno*. traspasando el velo móvil del fenómeno. La cultura latina, mediterránea, tiene una visión artística y filosófica que tiende a los contornos precisos, a la claridad, a la simetría, como si la luz del paisaje físico penetrase en las almas y tuviese su equivalencia en una luz interior que ama las cosas determinadas y claras. Se comprende la fortuna de Aristóteles y la persistencia del escolasticismo en este escenario. En cambio, lo de las nieblas del Norte no es una simple metáfora. El pensamiento germánico no se encierra en un contorno, tiende a la representación del *devenir*, de una realidad fluente y móvil como un río; su ritmo intelectual es de *devenir*, de Proteo que cambia de formas, lo cual produce cierta dispersión y cierto flotamiento vagaroso. Lucha constantemente, repartido entre dos aspiraciones: la de desentrañar menudamente lo interior de las cosas, por medio de un fino análisis, y la de reducirlo a unidad en un esfuerzo sintético. En todo lo alemán hay un panteísmo laten-

y los ensayistas españoles contemporáneos.

te o manifiesto en diferentes grados] de condensación. El ideal sería —creo que lo dice el propio Ortega y Gasset— reducir a una sola proposición toda la verdad. Lo malo es que esa proposición, a fuerza de decir tanto, no diría nada; por eso es un ideal inasequible.

Mas el baño germánico no ha ahogado en Ortega la sensibilidad estética del hombre mediterráneo, la imaginación, el gusto por las imágenes. Su filosofía, siguiendo el ejemplo ilustre de Platón, se expresa muchas veces por medio de bellas imágenes y alegorías: Disertando en el Instituto Francés de Madrid acerca del estado del arte y de la novela contemporáneos, a propósito de la obra de Marcelo Proust, decía: «La realidad sólo puede ser para el artista lo que el tablado para el bailarín, para tocarle con la punta del pie»; y expresaba el fraccionamiento del arte contemporáneo en esta fórmula de epigrama: «El espejo de la belleza se ha roto en mil pedazos.» Está justificado el llamarle el filósofo poeta.

A diferencia de Unamuno, cuya pluma inagotable de polemista, que polemiza con la actualidad, con la historia, con la filosofía, más que con sujetos determinados, no descansa, Ortega y Gasset es autor de pocos libros, y todos ellos están compuestos de ensayos. *Las meditaciones del Quijote* y *España invertebrada* son los más famosos. Inició Ortega la publicación de *El Espectador*, que era una revista o recopilación periódica de ensayos, redactada exclusivamente por él, más parecida en el plan al *Nuevo Teatro Crítico*, que publicó durante breve tiempo D.^a Emilia Pardo Bazán, que al *Espectador*, de Steele y Addison y después de Addison sólo, de donde viene aquel título famoso.

Ortega y Gasset intentó fundar en España el partido de la inteligencia. Hubo un tiempo en que los intelectuales jóvenes se reunían junto a la tumba de Larra, invocándole como a un Numen para que detrás de su sombra se congregara una comunidad cívica de escogidos. Claro es que fracasaron estos intentos. ¿Podía ser un

suicida, que supone el máximo individualismo, un conductor de multitudes? Había, con todo, en estos actos algo candorosos, una inquietud patriótica, y dejaban en la vulgaridad de la vida cotidiana una estela de idealidad.

En *Las meditaciones del Quijote*, en *España invertebrada* y otros escritos, Ortega y Gasset se ha planteado el problema español. España le parece un pueblo que no ha llegado a constituirse definitivamente, que no ha llegado a tener una organización, una estructura, una aristocracia, una continuidad. La cultura española es una cultura impresionista que procede por saltos, por nuevas creaciones, que está empezando siempre. Sus genios son Adanes del pensamiento, hombres primitivos, que parten del caos. *Don Quijote*, el libro único, es acaso la clave del enigma nacional.

En los *Ensayos* de Ortega y Gasset la mirada del pensador se dispersa en las múltiples facetas de las cosas. La filosofía es para él la ciencia general del amor, y la meditación, un

ejercicio erótico. Este *amor intellectualis* aspira a abarcarlo todo. Es un amor cósmico.

Muy diferentes son el temperamento artístico y el estilo de *Azorín*, José Martínez Ruiz. Ha escrito mucho. Sus obras completas constan ya de veintitantos volúmenes. Aunque ha cultivado la novela, es, ante todo, ensayista. Sus novelas son ensayos novelados, donde el diálogo es el vehículo de las ideas, y las figuras son apoderados o procuradores de los pensamientos. Pero no son novelas desnudas o descarnadas como las de Unamuno; la intuición de lo sensible tiene, al contrario, mucha parte en la obra de *Azorín*. *Azorín* descifra lo intelectual por lo sensible. Ha elevado a categoría artística el pormenor. Ha reconstruido, en sus evocaciones artísticas, la fisonomía de los pueblos y ciudades españoles y el rostro de las épocas. El paisaje tiene un alto valor en sus escritos. El paisaje exterior, reproducido con plasticidad pictórica, adquiere un sentido espiritual; es la

y los ensayistas españoles contemporáneos.

proyección del interno paisaje de las almas. La evocación del medio no es sólo en las obras de *Azorín* un procedimiento artístico, sino una clave de interpretación. Su estilo es esencialmente pictórico; retratos, interiores, paisajes, dan una vida palpitante a sus escritos. Siente y expresa la emoción del medio físico, particularmente del medio físico español, mejor que la mayoría de los poetas descriptivos en verso. Ha recibido algo de Montaigne, su maestro; de Taine y de Anatolio France; podría sentarse en el banquete de estos pensadores artistas.

Azorín es un ingenio académico, en la más noble acepción. Ha hecho mucho más que la Academia por la conservación de la tradición literaria. Es el gran divulgador y propagandista de los clásicos. Es un académico sin título, que ocupa, por derecho propio, el famoso sillón 41, que en España es el 37, por tener la Academia Española sólo 36 miembros (1).

(1) Era, cuando ésto se escribió. Ahora parece que va a elegirle la Academia.

Uno de sus más significativos libros, que es un bello breviario de literatura, lleva el título de *Al margen de los clásicos*. Podría ser este título el epígrafe general de su obra. Julio Lemaitre escribió un libro titulado *Al margen de los libros viejos*. Las *marginalia* de Azorín son diferentes; Lemaitre toma como argumento algún episodio de los libros famosos. Al margen de la *Odisea* escribe un cuento ulisiano. Sus glosas marginales son fabulaciones, historietas. Las de Azorín son retratos, escenas, en que la fabulación no se consuma, no hace más que iniciarse. Es, en suma, este gran escritor español como un erudito escoliasta y un primoroso miniaturista que ha ido anotando en los márgenes y en el texto de los libros antiguos, y también en los de algunos modernos, dignos de tal honor, viñetas primorosas, sutiles comentarios, hermosas capitales, que son pequeñas obras de arte.

Eugenio D'Ors, o *Xenius*, tiene dos perso-

y los ensayistas españoles contemporáneos.

nalidades y dos épocas: la catalana y la castellana. Su fama nació en las columnas de *La Veu de Catalunya*, en el *Glosari*, crónica cotidiana que recordaba un modelo tan excelente como Remy de Gourmont, el gran Remigio del *Mercurio*, en sus *Epilogues* y sus *Dialogues des amateurs*. Profesor de Filosofía y director de Instrucción pública de la Mancomunidad de Cataluña, fue uno de los guías espirituales de la juventud catalana, hasta que un conflicto de intransigencia le hizo emigrar de aquel medio, que le resultaba algo estrecho, y tomar las alas del castellano, «acostumbradas a volar sobre continentes», según su bella frase. El credo estético de Eugenio D'Ors en el *Glosario*, primero catalán y luego castellano, es «sacrificar la anécdota en el ara de la categoría»; es decir: descubrir en lo frívolo, en lo pasajero, en lo fugaz, la partícula de eternidad y de filosofía que contienen. Conocer las cosas por sus causas, mirar los fenómenos del mundo *sub spece æterni*, ha sido siempre el norte de los filósofos; y

Eugenio D'Ors, amable filósofo mundano, lo sigue en sus continuas peregrinaciones de la Anécdota a la Categoría, y viceversa.

La obra de Eugenio D'Ors, es ya extensa. Figuran en ella algunos escritos novelescos, como *La bien plantada* y *La oceanografía del tedio*; mas son en verdad ensayos novelados, que se intercalaron en el *Glosario*. El primitivo *Glosari* es la gran cantera del ingenio de Eugenio D'Ors, de donde han salido después algunos libros castellanos. Uno de los más atractivos es *El valle de Josafat*, especie de juicio de los muertos ilustres, en que *Xenius* interroga y juzga a las sombras de la Filosofía, la Literatura y el Arte. Este libro me parece uno de los que mejor definen a *Xenius* como viajero curioso que peregrina por el mapa de la cultura y autor de paseos arqueológicos y filosóficos, aficionado a mirar al mundo con ojos de visitante de museo. Restaurar el sentido de claridad, de armonía, de precisión de lo clásico, renovar el clasicismo, es la aspiración que palpi-

y los ensayistas españoles contemporáneos.

ta en otro libro de Eugenio D'Ors, más reciente: *De Poussin al Greco*. ¿No es éste también un sentimiento de visitante de museo?

Hasta ahora, en esta visita de los ensayistas, cuando hemos topado en la novela, era un accidente o una forma en la labor de estos escritores. Muy otro es el caso de Ramón Pérez de Ayala, uno de los mejores novelistas españoles actuales, ensayista también. Sus novelas son verdaderas novelas, aunque tengan a veces algún episodio de ensayo, o cierto espíritu de ensayo, pero que no eclipsa su carácter y valoración de novelas. Los ensayos separados son ensayos puros, sin mezcla de novelación.

La obra de Pérez Ayala no es aún muy extensa, porque el autor es joven todavía; pero en ella se cuentan alguna novelas que son de las mejores de estos tiempos en la novelística española, como *La pata de la raposa*, *Troteras y danzaderas* y la reciente *Luna de miel y luna de hiel*, con su segunda parte *Los trabajos de*

Urbano y Simona, y también dos volúmenes de poesías líricas, *La paz en el sendero* y *El sendero innumerable*, que por la pulcritud de la forma y la hondura de la emoción pertenecen a la región más noble del Parnaso. Atendiendo a la vez a la aptitud y a la obra realizada, parece que Pérez de Ayala es, ante todo, novelista; después, poeta lírico, y por último, ensayista, aunque ser esto lo último en la escala de valores del escritor no significa que sea de los últimos en el ensayo, al cual ha aportado ideas originales y un estilo muy castigado y exquisito. Los principales ensayos de Ramón Pérez de Ayala están contenidos en los dos volúmenes titulados *Las máscaras*, por alusión al teatro, y en otro que lleva el título de *Política y toros*.

Predominan entre los ensayos de este autor los de crítica dramática. Es, ante todo, un ensayista literario. Sus principales trabajos de esta clase versan sobre el teatro de Galdós, el de Benavente y el de Arniches, es decir, sobre

y los ensayistas españoles contemporáneos.

las obras de estos autores que iban pasando por el escenario de la actualidad cuando el autor observaba la farándula. Mas Ramón Pérez de Ayala no es un crítico impresionista, sino constructivo y teorizante. Sus críticas no se limitan a la clasificación ni a la estimación de los valores artísticos con arreglo al gusto dominante o el personal gusto del crítico, sino que se elevan a la teoría de los géneros. Su doctrina o teoría de la tragedia, como género de plena justificación, en que hay un conflicto de motivos justos o naturales de parte de cada uno de personajes, que resultan en oposición, arranca de un episodio de la novela *Troteras y danzaderas*, la mejor novela de la vida literaria y de la bohemia madrileña, en la cual cierto sujeto lee a una pecadora, mujer vulgar y rústica, que está, por decirlo así, en estado de naturaleza, espíritu virgen de cultura literaria, el *Otelo* de Shakespeare. Ella va dando la razón sucesivamente a todos los personajes, mostrando de esta suerte no una frívola inconsistencia de jui-

cio, sino una adivinación del sentido de lo trágico, que consiste precisamente en que todos tienen razón o razones. La doctrina de la tragedia grotesca es otra parte original de la estética teatral de Pérez de Ayala. El arte grotesco no tiene para él de sentido vulgar de un arte excesivamente cómico, sino de un arte barroco imitado de la gruta, abundante en estalactitas y en motivos idesperados de decoración, donde la Naturaleza aparece sorprendida en un momento de transformación y desorden. Lo grotesco equivale a *grutesco*. En el orden espiritual, el espectáculo que ofrece es el de los motivos superiores de conciencia, en estado embrionario, absorbidos por los motivos bajos del instinto, en vez de mostrarse vencedores. Así, la tragedia grotesca resulta una tragedia invertida o vista al revés.

Aplicando a la obra de Pérez de Ayala una expresión grata a Eugenio D'Ors, se puede decir que el autor de *Las máscaras* eleva a categorías las anécdotas dramáticas. Por lo menos,

y los ensayistas españoles contemporáneos.

en su teoría de la tragedia grotesca ha elevado a categoría un teatro popular, eminentemente anecdótico, como el de D. Carlos Arniches.

Francisco Grandmontagne, más conocido en la Argentina que en España, es un escritor español de castiza cepa, en quien se descubren algunas de las cualidades de Joaquín Costa. Por una falsa interpretación histórica, la idea de lo castizo suele asociarse a cierto tradicionalismo contrahecho, de Panteón o Cementerio, que es una caricatura y parodia de la tradición. El casticismo de Grandmontagne no es de esta especie bastarda. Espíritu liberal, hombre de su tiempo, de llaneza y claridad castellanas, español a la vez rancio y moderno, conserva en la generación actual algo del sentir y la aspiración que caracterizó a lo mejor de la España liberal del siglo xix, que quería renovar lo tradicional infundiéndole un aliento nuevo de progreso, Grandmontagne, en sus ensayos diseminados en periódicos de Buenos Aires y de España ha

trazado cuadros criollos y españoles de colorido viviente, en que la rica paleta del costumbrista ha servido a las intenciones del moralista. Su libro *Vivos, tilingos y locos lindos* y su novela *Teodoro Foronda* han sido superados por los ensayos de publicación más reciente. Usando de metáfora, Grandmontagne es un indiano de la literatura política y moral, que ha traído de las Españas nuevas de Ultramar caudales de observación, de experiencia, de meditación, que sirven de claves para entender mejor a la vieja España peninsular, de que aquellos nuevos pueblos son retoños, en quienes se reproduce el temperamento y a veces la historia misma del antepasado. Tiene Grandmontagne un estilo sacudido, fuerte, espontáneo, ajeno a la delectación de sí mismo del narcisismo literario. Una argumentación ceñida, citas oportunas y no prodigadas, un donaire agudo y decoroso, hacen que los escritos de Grandmontagne sean igualmente aceptos a los grandes públicos populares de la Prensa y a los cultos.

y los ensayistas españoles contemporáneos.

Si Ramiro de Maeztu tuviera el don de la risa, podría ser el Chesterton español, un apologista católico que no desdeña las armas de la paradoja. Maeztu, a quien conocimos años atrás como un osado mozo iconoclasta, que lo mismo se descaraba con Cervantes que con la organización social, encontró su camino de Damasco, no se sabe si en Inglaterra o en Alemania, donde ha permanecido largas temporadas. Estos dos medios, el británico y el tudesco, parecen haber ejercido sobre él una influencia profunda, empapándole de pietismo inglés y de sentido de disciplina y de organización germánico. Su libro principal, *Autoridad, libertad y función a la luz de la guerra*, publicado primero en inglés y después en español con el título de *La crisis del humanismo*, defiende con argumentos antiguos y modernos el sentido de la función y la organización de clases, frente á la independencia personal, que le parece fruto dañado del Renacimiento.

Probablemente, la huella germánica se ha

marcado más profundamente que la inglesa en el espíritu de Maeztu, a juzgar por lo que le enamoran la organización y la disciplina y por sus simpatías militaristas. Para Maeztu, cada clase necesita su puesto fijo en la jerarquía, y hasta su distintivo. Los mismos periodistas deberían llevar una pluma en el sombrero y caminar en las procesiones detrás de los arqueros. Su ideal sería una especie de Esparta cristiana, llena de reglamentos y de deberes, que no le hubiera parecido mal a Calvino.

Es escritor de muy agradable y penetrante estilo, que esgrime la paradoja con la seriedad del que cita un texto de la Escritura. Sus escritos tienen cierta virtud dinámica que se debe en buena parte al tono afirmativo. Se persuade con afirmaciones más que con razones. Es un aforismo de psicología elemental. El razonamiento exige un esfuerzo de atención, un pequeño viaje dialéctico, mientras que la afirmación se impone con su poder sugestivo a los espíritus sencillos. Los profetas y los tribunos suelen

y los ensayistas españoles contemporáneos.

hablar por afirmaciones, y son más creídos que los profesores de Filosofía, que apelan al argumento y a la demostración. Maeztu tiene un temperamento afirmativo, muy conforme con su papel de misionero de la organización y de la disciplina. Pero no se sabe si este misionero habrá echado el ancla definitivamente en su actual ortodoxia, o si su personalidad original y dinámica llevará la semilla de nuevas evoluciones. Si fuéramos guardadores de la ortodoxia, le incluiríamos entre los ortodoxos a vigilar.

Luis Araquistain es el Benjamín de los ensayistas, el último llegado. No se ha circunscrito al ensayo. Es autor de dos novelas; una, *Las columnas de Hércules*, sembrada de alusiones políticas; otra *El archipiélago maravilloso*, que es una *Utopía*, una descripción de repúblicas imaginarias para lección de las repúblicas existentes en el mapa. Es autor también de un drama, *Remedios heroicos*, donde se descubre la influencia de Ibsen. Director de la revis-

ta *España*, fundada por un grupo de escritores capitaneados por Ortega y Gasset, bajo la advocación de Larra, cuya efigie romántica, envuelta en la capa española, aparecía en los carteles que anunciaron esta publicación, Araquistain es un escritor que ha conquistado autoridad y público extenso. Es el ensayista que sacrifica menos al placer de la divagación. Socialista militante, al principio, afiliado al partido obrero, ahora socialista independiente, tiene una ideología y una disciplina mental que no hacen vacilar las tentaciones de la paradoja y el arabesco. Como prosista, su estilo es claro, macizo, de firme dibujo, muy certero en la elección de los términos y dotado de aquel equilibrio y proporción de partes que es una de las cualidades de la clasicidad. Es uno de los ensayistas más coherentes y dialécticos; pero no ha de entenderse, por la alusión que hago a su significación política, que es un hombre encerrado absolutamente en una escuela o iglesia. En todas partes, y como en todas en España,

y los ensayistas españoles contemporáneos.

el socialismo intelectual no se contiene ya en el molde marxiano, sino que se expansiona en brotes de originalidad. El socialismo ha dejado de ser una iglesia para los intelectuales. El libro de Araquistain *Polémica de la guerra* nos ofrece muestras de la claridad y el orden dialéctico que distinguen a los ensayos de este autor. Una de estas muestras o ejemplos es la demostración de las razones que, a juicio del autor, aconsejaban a los socialistas abrazar la causa de los aliados. Fueron escritos los trabajos que forman este libro en los días de la gran guerra de las naciones, en la que España, neutral como Estado, no fué indiferente como sociedad y conjunto de hombres. Nuestra guerra civil de las ideas, reflejo de la guerra civil armada de otros tiempos; se encendió de nuevo en la disputa de aliadófilos y germanófilos, que tenía mucho de guerra civil, debajo de la polémica internacional, Araquistain fué uno de los polemistas de aquellas horas y supo conservar en esta palestra, en que forcejeaban sentimien-

tos y pasiones, sin ser él insensible a la pasión, la serenidad dialéctica del que sabe argumentar. Los ensayos de Araquistain no son sólo políticos. Los temas literarios, principalmente los del teatro, vistos ya en la perspectiva puramente estética, ya en la de la trascendencia social del drama, han atraído su atención y estudio. Uno de sus más acabados ensayos es el que consagró a la Prensa con el título de *Proteo o el periodismo*.

No me toca a mí decir si esta galería de ensayistas españoles que he invitado a recorrer al lector es suficiente, ya que no pueda ser completa. Ya dije que no me proponía hacer un catálogo; pero todos los que en ella figuran son personalidades representativas y sobresalientes, que han dado a este género de escritos una dignidad estética innegable y le han elevado a una altura y a una influencia que le coloca al nivel de los grandes géneros, influencia no sólo ejercida en España, sino en los países de lengua española de Ultramar.

y los ensayistas españoles contemporáneos.

En este nuevo siglo, en este momento actual de las letras españolas, el ensayo es, acaso, lo original y lo más rico en contenido; pero no olvidemos que el siglo presente es todavía muy joven. En la historia de la literatura y en la historia de las ideas y de las formas artísticas, veinte, treinta años apenas son un día, aunque es verdad que en el espacio de un día pueden acaecer cosas memorables.

Sería aventurada toda inducción o profecía sobre el porvenir del ensayo. Por una parte parece que los grandes géneros creadores, el teatro, la lírica, la novela, heredera de la épica, están llamados a predominar, a recobrar el predominio que pueden haber perdido en un momento de desmayo, sobre este género menor, algo ambiguo e incierto. Al decirlo, hago un acto de humildad, puesto que yo también, aunque indigno, soy un aficionado al ensayo. Mas por otra parte observamos en la Historia que los géneros se transforman y has-

ta perecen, como los grandes imperios. La epopeya, después de haber sido el género noble por excelencia, el que tenía más alta y antigua ejecutoria artística, que le venía de los poemas indios y de los de Homero, es un recuerdo como los grandes imperios del Oriente antiguo, y si subsiste en parte, es en la forma democrática de la novela ó en cantos fragmentarios.

Mas, sea cualquiera el secreto de lo porvenir, sin osar levantar el velo, ni esbozar como el P. Antonio Vieira una historia de lo futuro, hay una cosa cierta. Lo que no puede dudarse es que los ensayistas españoles de la generación de 1898 y sus continuadores han impulsado a España a hacer examen de conciencia, a meditar sobre su pasado y su presente y a meditar y soñar sobre su porvenir, realizando una obra de educación cívica. Estos escritores han alejado de la frivolidad a las letras y han aportado a la literatura acentos nuevos, vibraciones ignoradas

y los ensayistas españoles contemporáneos.

y formas inéditas; han fomentado el amor intelectual a las cosas de España y han introducido en la República literaria el don divino de la curiosidad, que es el instrumento original y eterno de la civilización.

VIII

A P É N D I C E

El de los ensayistas es un género numeroso. El auge del periodismo le fomenta. El ensayo en España ha venido a tener por principal teatro el periódico, pues las revistas y salvo alguna rara excepción tienen entre nosotros una vida lánguida, fugaz e insegura. Ahora bien, la escena del periódico es muy mudable, pasan por ella muchos personajes. De ahí resulta que una galería de ensayistas actuales tenga que estar influída en sus elecciones por la luz que vierte la actualidad sobre determinados retratos. La verdadera galería la hará la historia. En esta galería definitiva habrá más y habrá menos que en las galerías del momento formadas por la guía de la actualidad y el gusto o la perspectiva del coleccionista.

y los ensayistas españoles contemporáneos.

Mi galería no es completa. Lo se, lo he dicho y he de repetirlo. Se formó para presentar a un público extranjero un grupo de principales figuras sobre las cuales vierte su viva luz la actualidad. En ella faltan retratos, sin duda, pero me vanagloria de que no sobra ninguno.

Sin la pretensión de agotar un género numeroso y variable, he de añadir, sin embargo, algunos nombres. Debe ser el primero el de Manuel Bueno. No hay escritor español que haya derrochado espléndida y generosamente semejante caudal de aptitudes literarias en los diferentes géneros. Derrochado digo, no porque los frutos de estas dotes extraordinarias hayan sido frustrados, si no por inconstantes. Manuel Bueno ha demostrado poseer cualidades que en cualquiera de los géneros que ha cultivado, en la novela, en el teatro, en el ensayo, debían colocarle entre los primeros, pero no ha sometido a la disciplina de una producción continuada e insistente estas prendas naturales, perfeccionadas por una cultura amplia y escogida. Movido

por una inquietud balzaciana, Manuel Bueno aparece y desaparece en la literatura. Tan pronto nos deleita con su prosa firme y expresiva, como se eclipsa en períodos de silencio y vuelve a aparecer con su franca sonrisa, su gesto cordial, la frase aguda y la observación oportuna en los labios. Su labor más constante ha sido la del periodismo y el ensayo.

La prosa castellana de Manuel Bueno es de lo mejor que se ha escrito en nuestro tiempo. Fluída y firme, tan distante de la vulgaridad como del preciosismo, poco dada a las divagaciones líricas, libre de ampulósidades oratorias, se mantiene en el feliz equilibrio de la precisión.

Su sencilla elegancia matizada por el ingenio, se debe tanto á la construcción clara y artística y al buen empleo del léxico, como a la armonía interior del pensamiento y a la exacta conjugación entre la palabra y la idea. La divisa del estilo de Manuel Bueno, podría ser *mens sana in corpore sano*. Como ensayista,

y los ensayistas españoles contemporáneos.

Manuel Bueno ha abarcado los diferentes dominios del género desde la crítica literaria hasta el ensayo político y de costumbres. Joven aun, si su nave viajera echase el ancla en un puerto, Manuel Bueno, podría fácilmente llegar a ser a más del excelente ensayista que es, uno de los primeros novelistas o de los primeros autores dramáticos españoles. En ambos géneros ha hecho con fortuna sus pruebas, aunque le haya faltado hasta ahora una consagración constante.

La inclinación y la aptitud de Manuel Bueno para la novela y la comedia están de acuerdo con su orientación de ensayista. No es un lírico. Lo que le atrae es el espectáculo de las costumbres. Su punto de vista es el del moralista, no dogmático, sino observador que asiste curioso y conmovido a la comedia humana y tiene para las pasiones que se agitan en ella, comprensión, indulgencia y a veces simpatía. No hay ensayista sin su filosofía tácita o expresa. La de Manuel Bueno viene del manantial

de Lucrecio, filosofía serena, comprensiva, sin fantasmas, atenta a la naturaleza de las cosas.

Miguel de los Santos Oliver, ya fallecido, está tan próximo que su recuerdo se nos impone al hablar de los ensayistas actuales. Mallorquín, escritor bilingüe, su primera etapa literaria, la de Mallorca, pertenece a la literatura catalana principalmente. Su gusto se formó al lado de escritores como Quadrado que cultivaban con amor ambas lenguas. Trasladado después a Barcelona, su producción castellana fué adquiriendo cada vez mayor importancia y llegó á ser reconocido en sus últimos años como el mejor prosista catalán, en lengua castellana, tan perfecto en ella como en la nativa. Cotejando el texto castellano de *El hecho y la idea de la civilización* con el catalán, el que conozca ambos idiomas observará como los matices propios de cada uno están apurados con la misma perfección y la misma naturalidad.

y los ensayistas españoles contemporáneos.

Lo que más popularizó el nombre de Oliver más allá de Cataluña fueron sus artículos de los sábados en *La Vanguardia*, coleccionados en una serie de volúmenes bajo el título de *Hojas del Sábado*. En su primera época regional y poética, cultivó el cuento, la novela y la lírica, pero estos géneros fueron reemplazados más adelante por la Historia y el ensayo, al que le condujo la labor del periodismo. Cultivó la historia en monografías de elegante forma e interés anecdótico y psicológico, como los consagrados a *Mallorca durante la Revolución* y *Los españoles en la Revolución francesa*. Algo influido por Taine, le atraía el estudio de los orígenes de la España contemporánea.

Entre sus ensayos se destaca el consagrado a *El hecho y la idea de la civilización*, que fué escrito como discurso inaugural de curso del Ateneo de Barcelona, que presidió el autor después de haber sido varios años secretario de la Corporación. Este análisis del fenómeno de la civilización resume el pensamiento histórico

filosófico de Oliver y es como un compendio de su doctrina. Entre las breves hojas del sábado están, sin embargo, las más sabrosas y maduras páginas de Oliver. Alguna como *La última noche del siglo XIX* merece pasar a las antologías.

En Oliver, la influencia de Taine, antes apuntada es de método, y no de pensamiento filosófico. La posición espiritual de Oliver, sobre todo en su última época tenía muchos puntos de contacto con la de los católicos liberales franceses como Alberto de Mun y Melchior de Vogüé.

Era un conservador moderno que comprendía la forzosa evolución de las formas históricas, pero juzga peligroso e insensato acelerar el ritmo de esa transformación.

Aspiraba a la concialización y armonía entre la herencia histórica y las expansiones nuevas del pensamiento, penetrado a la vez de la poesía de la tradición y del convencimiento de que no puede mantenerse inmóvil. Sin ser propia-

mente un escritor de Escuela histórica se aproximaba a ella. La tendencia de conciliación y armonía de su pensamiento encajaba bien en su prosa tersa y equilibrada, pero no fría, sino caldeada y coloreada por el genio mediterráneo.

Miguel de los Santos Oliver vivió en Barcelona. Esto le mantuvo en un cierto alejamiento provincial. Barcelona no es provincia, sino metrópoli. Es una de las dos metrópolis espirituales de España, pero el renacimiento de la literatura catalana, vino a colocar en una posición difícil a los escritores catalanes de lengua española. Estaban entre dos literaturas y a veces entre dos corrientes pasionales. Un escritor como Oliver que se mantenía lejos de los cenáculos literarios de Madrid y que al mismo tiempo, aun siendo escritor bilingüe iba quedando un poco al margen del nuevo movimiento literario catalán corría inevitablemente el riesgo de no alcanzar todo el eco merecido por sus producciones: de ser meteco en Madrid y antepasado en Barcelona.

Gabriel Alomar, mallorquín, profesor de Literatura en el Instituto de Palma, es también escritor bilingüe. Excelente poeta lírico en mallorquín, autor de una colección de poesías titulada *La columna de foc*, se ha revelado como ensayista de amplio y rotundo verbo en castellano. Por las afinidades que establece entre los géneros el temperamento literario, el lírico subsiste en el Alomar ensayista. Alomar es lírico y orador. La vibración lírica y la pompa oratoria están presentes en su prosa, matizada, brillante y rica, de una elocuencia que a veces resbala hacia la ampulosidad, si bien el ejercitado gusto del autor consigue generalmente evitar este exceso. Futurista, antes que Marinetti lanzase su futurismo y con otra filosofía más fundada, los antepasados espirituales de Alomar están, sin embargo, en las filas del republicanismo humanitario, socialista, cosmopolita de 1848. Digo los antepasados, porque Alomar no es un rezagado de aquella generación, sino un espíritu atento a las nuevas ideas

y los ensayistas españoles contemporáneos.

y enamorado de la ciudad futura, que él concibe gobernada por aristarquia o aristocracia integral, que realice la selección de los mejores.

Su sensibilidad conserva el tono de aquella época exaltada y generosa, propicia al optimismo y curiosa de las bellezas de la utopía, que en la historia de las ideas políticas y sociales de Europa encendió su hoguera cordial de entusiasmo. La literatura y la política, el Parnaso y la ciudad, han surtido de asuntos sus dos libros de ensayos: *Verba* y *La política idealista*, en los cuales hay muchas páginas emocionadas y elocuentes, un pensamiento iluminado e inquieto de vate, y una expresión noble que fija el perfil de las ideas y registra también el contorno vago del ensueño.

José María Salaberría, vasco, ha cultivado además del ensayo, la novela política y se ha asomado a la crítica de arte, si bien sus *Fantasmas del Museo* (del Prado), son glosas lite-

rarias o interpretaciones psicológicas más que verdadera crítica pictórica. Su estilo es sobrio, correcto, preciso, algo opaco. En su pensamiento como en su expresión literaria parece haber más tenacidad que exaltación. Esto ha hecho de él un profesor de energía, moderado y cauto, sin arrebatos y sin los gestos extremados a que son propensos el nacionalismo, el optimismo y el culto de las virtudes de la voluntad, que predica a los españoles. Es un escritor ponderado y razonador de cierta frialdad reflexiva, que parece atento a contenerse y a corregirse a sí mismo. En sus escritos se adivina un combate interior entre el sentido crítico y los tópicos del nacionalismo. Parece que este espíritu concienzudo y meticoloso oye voces interiores que le advierten del peligro de las exageraciones y que en su dialéctica y su suasoria tiene parte el trabajo de convencerse a sí mismo. Sus afinidades con Barrés y Maurras son conceptuales, pero no de sensibilidad ni de estilo. Sus escritos deben

y los ensayistas españoles contemporáneos.

más a la claridad y al orden que a la fantasía. Mitad sensual, mitad intelectual, se proclamaba hace años en una nota autobiográfica pero la parte intelectual parece haber vencido a la sensual en este escritor en que hay más claridad que fuego.

LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA

La enseñanza de la literatura.

I

PROEMIO SENTIMENTAL

HACE años —en 1914— di en el Ateneo de Madrid, invitado por la Asociación de Alumnos de la Escuela Superior del Magisterio, una conferencia acerca de la enseñanza de la literatura. Intento ahora reconstruirla sin variación apenas en su texto.

Muchos años hacía que no subía a la tribuna del Ateneo. Había hablado de un tema muy diferente de la Teosofía, que entonces empezaba a divulgarse en España en 1891. Aunque el dar una conferencia sea un hecho trivial de la vida cotidiana, al volver, tras años de apartamiento, a aquella tribuna, surgía en mí todo un pasado de recuerdos, con la melancolía natural de las cosas que fueron, por ser ley natu-

Andrenio.

ral del espíritu que los paisajes del recuerdo estén iluminados por luces crepusculares. Melancolía de mi frustrada afición a la elocuencia, de muchas fantasías, ilusiones y amores de los años mozos.

He sido y soy gran admirador de la oratoria, de su sugestión e imperio sobre las almas, pero ella se me ha mostrado esquiva; parecía que un veto o un destino contrario se interponía siempre que traté de cortejarla de cerca.

Me placía, en aquella ocasión, hablar con estudiantes. Yo soy también un estudiante, un estudiante viejo que en el curso de la vida se extravió por otros caminos. El azar, que es uno de los Númenes más influyentes en la existencia humana, me apartó de los retiros apacibles y silenciosos que alumbra la lámpara del estudio, llevándome al periodismo, al centro del torbellino. Pero quedaban el amor y la nostalgia de la vocación primera. En medio del tumulto de esas ocupaciones apasionadoras y absorbentes oía dentro de mí las voces interio-

La enseñanza de la literatura.

res que nos hablan, no sólo en los momentos de soledad, sino también entre el tráfico mundano. Esas voces clamaban por las aulas, por los libros, por los maestros que me iniciaron en la senda del estudio, pero acaso clamaban en vano, porque el experimento de la vida no se repite.

LA VAGUEDAD DEL TEMA

La enseñanza de la Literatura... Los estudiantes de la Literatura, acostumbrados a la disciplina dialéctica, hallarán acaso que este enunciado es muy vago. Enseñanza de la Literatura, ¿de qué Literatura? ¿En qué grado de enseñanza? Esta generalidad se justifica en una conferencia que es una plática, una conversación, y no una lección, un ejercicio didáctico.

Cierto es que las generalidades están en mala opinión en esta época de precisión, de especialismo, de estudio severo y preferente del fenómeno. Pero si bien se considera, todo el

esfuerzo científico tiende a aquello otro, a una generalidad. Es una investigación que espera llegar a una fórmula general, a una ley, a un procedimiento común que sirva para una variedad de casos o de indagaciones particulares. Toda indagación científica del fenómeno conduce a sacar de los casos particulares una explicación, una hipótesis que no es ya caso particular. Como es también notorio que el fraccionamiento de los saberes y conocimientos que representa el especialismo pide el nexo de ojeadas generales que den a la realidad, en cualquiera de sus aspectos o especies, un espíritu de unidad, un sentido de conjunto.

Lo que hay en el tema es cierta imprecisión que procuraré que vaya condensándose y cristalizando en conclusiones concretas a medida que se avance en el curso de esta plática. Aunque las consideraciones que voy a exponer sean aplicables a la enseñanza de cualquier literatura, al hacerlas pienso principalmente en la española y en aquellos grados de enseñanza en

La enseñanza de la literatura.

que se aspira a una preparación de cultura más que a una verdadera iniciación científica, en suma, en la Escuela primaria, en los Institutos y en las Normales.

FUNCIONES DE LA ENSEÑANZA

La enseñanza en general tiene dos funciones principales o realiza dos menesteres. Comunicar o transmitir conocimientos y prepararnos para que los adquiramos por nosotros mismos, sin necesidad de intelectual tutela. El maestro, desde este punto de vista instructivo, es un guía que nos acompaña por un país desconocido y no se contenta con hacernos ver las bellezas y curiosidades del paisaje y los fantasmas históricos que flotan sobre aquellas tierras, sino que además nos enseña el camino que debemos seguir y las prevenciones que hemos de observar, cuando él se separe de nosotros y continuemos solos el viaje.

Conviene detenerse en estos conceptos vulgares. Pasa con ellos lo que con las monedas

que habiendo circulado mucho, están borrosas y, sin embargo, las admitimos por la fuerza de la costumbre, sin pararnos a examinar si es legible su leyenda y se reconoce o no la efigie soberana de su cuño. Hay cierta necesidad dialéctica de examinar estos conceptos corrientes, muy usados y por lo mismo usados maquinalmente, distraidamente, con el obrar mecánico del hábito, y de determinar el sentido y la intención con que los empleamos, para que aparezca la ilación de nuestro razonamiento.

Claro es que esa comunicación de conocimientos y esa preparación para adquirirlos en que consiste la enseñanza de cualquier materia o disciplina, depende en cuanto a los medios y al procedimiento de las circunstancias que concurran en los términos de la relación, de las del discípulo y de las del maestro, pero singularmente de la índole del objeto del conocimiento y de lo que nos importe conocer en él.

¿Qué es la literatura? ¿Qué clase de objeto es

La enseñanza de la literatura.

la literatura? ¿Qué es lo que en ella despierta nuestra curiosidad o nuestro interés? No me lanzaré a fabricar definiciones abstractas. Declaro que, sin ser un enemigo personal de las definiciones, desconfío de ellas. Las definiciones suelen ser caretas lógicas de las cosas, versiones de las cosas a un idioma sabio que las disfraza con vocablos abstrusos, acaso sibilíticos, donde no hay semblante de realidad. Cosas que miradas con la vista natural son perfectamente comprensibles, se tornan al través de la lente de una definición, en confusas, oscuras, tal vez ininteligibles. Claro es que si nos paramos a examinar despacio la definición, resultará que técnicamente, dados ciertos supuestos lógicos, es perfecta, y tiene un profundísimo sentido, aunque a primera vista nos pareciese un enigma o un acertijo, pero es el caso que con todo esto necesitará una glosa o comentario que no necesitaba la simple noción intuitiva de la cosa, el nombre usual del objeto que pretendíamos explicar con la definición.

EL ESCOLLO DE LAS DEFINICIONES

A propósito de definiciones acude a mi memoria un recuerdo de mi vida estudiantil. Cursaba yo Metafísica de la Facultad de Letras. Era entonces la carrera de Filosofía y Letras, una de las Cenicientas de la Universidad; una carrera corta que seguíamos por aprovechar la ocasión, o por vocación literaria los estudiantes de Derecho utilizando, las asignaturas del preparatorio que eran comunes a ambas Facultades y una carrera que seguían por economía algunos jóvenes hijos de familias modestas, que no podían sufragar una carrera larga; jóvenes animosos a quienes no asustaba el destino del Don Hermógenes de *El Café*, dómine de Pioz y perpetuo opositor a cátedras. Ese era el horizonte vulgar que tenía entonces la Facultad. Había a la razón dos cursos y dos cátedras de Metafísica. Dominaba en una el tomismo, en otra el krausismo modificado y ensanchado

La enseñanza de la literatura.

hasta llegar a las fronteras de la filosofía positivista, entonces dominante o al menos floreciente. Según el turno par o impar de los años, los alumnos sentaban plaza en las banderas escolásticas o en las racionalistas porque no era cosa de perder un año por semejante nimiedad. Yo fuí escolástico forzoso y krausista voluntario, atraído por la curiosidad de contemplar aquellos dos mundos filosóficos tan diferentes.

El metafísico de la acera de la derecha, el catedrático tomista era hombre de claro entendimiento, polemista político, que hablaba y escribía en muy puro castellano mientras no se tratase del tecnicismo o jerga de su escuela a la que era fidelísimo. Tanto unos como otros, escolásticos y krausistas, semejantes en el amor a la obscuridad y a una especie de nominalismo o conceptismo filosófico, gustaban de definiciones abstrusas, mucho menos comprensibles que lo definido, mientras no las descifra-
ra un largo comentario y a veces hasta después del comentario.

Andrenio.

Nuestro escolástico tenía ciertos hábitos de dómine antiguo y hasta por su aspecto físico lo parecía. Solía, pues, preguntar la lección de memoria a los alumnos. Tratóse un día de la definición de la persona y tocóle en suerte contestar a aquel punto, a uno de mis compañeros: un estudiante extremeño, fornido, francote, ingenuo, tipo de labrador metido en trotes de Letrado y aun con el pelo de la dehesa, para quien eran algarabía aquellos retorcidos conceptos.

Me parece verle clavando los asombrados ojos en nuestro *magister*, quien oyéndole confundir y barajar torpemente las palabras sacramentales de la definición, acudió a proponerle casos prácticos. ¿Los niños son personas? le preguntó. Harto sabía nuestro estudiante que en el mundo vulgar, los niños eran personas, pero dudó si lo serían en aquel mundo misterioso y enigmático de la metafísica y después de pensarlo unos instantes contestó con un no, rotundo, coreado por algunas risas que

eran injustas, porque no era del cándido estudiante de quien había que reirse, ni siquiera del profesor, sino de un sistema y un método que en vez de aclarar las cosas las complicaba y obscurecía.

Una definición es un medio de ahorrar explicaciones, de decir de una vez para siempre el sentido en que emplearemos ciertas palabras no un molde que encierre en una fórmula intangible y perfecta la idea o esencia de una cosa; no su verdadera fórmula lógica.

LA LITERATURA Y LA PALABRA.

Pero volvamos a la Literatura. La Literatura es la palabra en acción. Una literatura es el conjunto de obras de la palabra en un idioma.

Hay cierta equivalencia radical entre el idioma y la literatura. En ésta hallamos al idioma viviente, moviéndose, actuando y circulando en el comercio humano; no como un inventario y un archivo de vocablos que es como le vemos en los Diccionarios, ni tampoco como

una anatomía y una fisiología, que es como nos le muestra la Gramática, la cual respecto de la lengua es lo que las atlas de piezas anatómicas respecto del cuerpo humano. La Literatura es el cuerpo mismo.

Mas ¿abarca en realidad el concepto de la literatura toda la inmensa variedad y el infinito número de las obras de la palabra? En el uso corriente del lenguaje hay un concepto amplio, genérico de la literatura, y un concepto específico, restringido determinado, particular. La limitación del concepto de la Literatura viene de muy lejos, está ya contenida en el sentido etimológico del nombre. Literatura es, primitivamente, la letra, lo que se consigna por escrito. Letrado es el que entiende de letra, lo mismo el jurista que el teólogo, el historiador que el poeta, y ¿qué es el contenido de las letras, sino lo digno de recordación, lo memorable, lo que merece la relativa perennidad de la escritura? Hallamos ahí un criterio cualitativo, de importancia, pero no es esta, en realidad, la

nota determinante, la última diferencia del concepto usual de la Literatura. Lo que da el carácter de literarias a las obras de la palabra es la orientación, la finalidad o la eficiencia estética. La Literatura se compone de las manifestaciones artísticas de la palabra haciéndose arte y adquiriendo por ahí una sustantividad, un valor propio, que puede ir unido a otros valores, pero puede existir sin ellos. La esencia de las Bellas Artes la señala sagazmente Tolstoi, con la sagacidad de un enemigo—un místico es un enemigo del mundo del fenómeno, de su frivolidad y su belleza aparente, belleza del velo de Maya—. Tolstoi, en el momento culminante de su evolución mística, cuando sentía o se figuraba sentir como los cristianos primitivos que creían próximo el Reino de Dios, dice en uno de sus más discutidos libros, que lo característico del Arte es la virtud de comunicarnos los sentimientos y emociones que experimentó el autor y que pretende infundir en los demás hombres. Podemos observar una escala

de finalidades y de transmisiones de especies espirituales en las obras de la palabra. Las obras intelectuales o si se quiere científicas, transmiten nociones, conocimientos; las obras artísticas transmiten emociones, sentimientos; las obras morales transmiten o aspiran a transmitir determinaciones y motivos de conducta. Son pues estas últimas las más dinámicas, las que aspiran a una causalidad o una agencia más marcada, mientras que las científicas son las más desinteresadas, y, al mismo tiempo, las más frías; tienen la luz serena y blanca de la representación, no la radiación calurosa de la voluntad.

Así, en esta perspectiva, en este sentido restringido, la literatura es el conjunto de obras artísticas de la palabra, que aspiran a ser vehículo de la emoción y espejo de las imágenes de la belleza.

EL HECHO LITERARIO.

Siendo esto la Literatura resulta que es un objeto histórico, un hecho histórico, un con-

La enseñanza de la literatura.

junto de hechos; quien dice obras literarias dice productos de la actividad humana que han surgido en el tiempo y en el espacio, dice hechos, dice historia. La Literatura es un conjunto de hechos históricos, y su conocimiento un saber de hechos, un conocimiento histórico. La enseñanza de la Literatura habrá pues de conducirnos a investigar y conocer los hechos literarios.

¿Qué es lo que nos conviene o nos importa conocer en estos hechos? Indudablemente, el hecho mismo, por dos razones: primera, porque en el hecho mismo, mejor que en cualquier explicación o glosa está potencialmente la emoción, la transfusión o transmisión de sentimientos que es el fin artístico, y segunda, porque estos hechos son de distinta índole de los que estudian las Ciencias naturales, las Ciencias a quienes nadie disputa ese título de honor en las jerarquías del conocimiento. Sin duda, la literatura es en cierto modo natural, en la raíz y en los supuestos, palabra, invención, psicología

humana, criterio humano de la belleza, pero también es artificial, como toda la civilización. Es una edificación artificial sobre el solar de la Naturaleza. De ahí la diferencia. En las Ciencias no solo nos importan los hechos, nos importa tanto, ¿qué digo? mucho más, conocer el orden y modo de su producción, la causalidad que les rige, el proceso que siguen, todo lo cual nos permite o bien reproducirlos como ocurre en los procesos químicos o bien prever su aparición y curso, como sucede en la Meteorología y la Astronomía. Pero el hecho literario, como casi todos los hechos de la Civilización es mucho más complejo y obscuro en sus causas que esos simples hechos de la Naturaleza. (Simples en apariencia, en la faz que nos muestran). No hay manera de producir a voluntad los hechos literarios, ni siquiera de preverlos: No sirven Mecenas, ni protecciones al talento; no se produce artificialmente, ni se vaticina un siglo de oro. No podemos predecirle, sino cuando está ya encima, iniciado, presente, es

decir, cuando ya no son menester profetas. Por eso, las supuestas leyes de la historia que, muchas veces, no son otra cosa que verdades de Perogrullo o hechos repetidos que tomamos por leyes, pudiendo ser coincidencias del azar, nos importan mucho menos que el hecho mismo, que es lo sólido, lo verdadero, el material perenne de la Historia, y en nuestro caso especial de las Literaturas.

El hecho literario —no es necesario decirlo— es el texto de las obras, fijado y conservado por la escritura, hasta cuando se trata de obras que primitivamente fueron orales. La enseñanza de la literatura debe tender ante todo al conocimiento de los textos, como que los textos son la Literatura. Pero antes de parar la atención en esto, debemos observar cierto maravilloso privilegio del hecho literario. Este hecho no pasa, no desaparece, como las fugitivas escenas de la historia. Está viviente y real ofreciéndose a nosotros, tal como salió de la mente de su autor o muy poco modificado. Es

a la vez contemporáneo del autor y contemporáneo nuestro. La palabra, tan alada, tan fugitiva, resiste tanto o más que la piedra. Es un monumento y a pesar de ser tan variable se conserva con gran fidelidad. Los papiros más viejos de la *Iliada*, los fragmentos que pueden referirse a copias del siglo i antes de J. C. demuestran que los manuscritos más completos que han llegado hasta nosotros y que son relativamente modernos como el Venetus del siglo x son fieles; claro que no podemos afirmarlo con relación á las lecciones primitivas, sino respecto al canon o vulgata que formaron los eruditos alejandrinos. Es decir que al cabo de veinte y seis siglos desde que los fijó la escritura, de veinte y nueve probablemente desde que fueron compuestos, conservamos los poemas homéricos en forma muy aproximada al texto depurado que fijaron la erudición y la crítica de Alejandría, al que podríamos llamar canon homérico.

La enseñanza de la literatura.

LA ACTUALIDAD PERENNE DEL HECHO LITERARIO.

Figurémonos que por algún descubrimiento maravilloso de los que idea Wells en sus novelas o si quereis españolizar el ejemplo, por aquel *Anacronopete*, o máquina para hacer andar al tiempo al revés, imaginado por un novelista español hoy casi olvidado, Enrique Gaspar, pudiéramos presenciar lo pasado, asistir a las grandes escenas históricas, ver a las falanges griegas luchando con las multitudes medas en Marathón, presenciar el tumulto de las agoras antiguas, asistir a los diálogos de los filósofos y a la divina predicación en Galilea, ¿quién habría que prefiriese a la visión directa de los hechos, el relato de un historiador, por elocuente y concienzudo que fuera?

Pues esta visión directa de los hechos nos la proporcionan en Literatura los textos. Claro es que el concepto erudito de la Literatura como

saber o disciplina, abarca más que la mera lectura o conocimiento de los textos. En torno de los textos se han ido elaborando investigaciones, disciplinas diversas que no son de desdeñar; se ha investigado la vida de los autores, el ambiente social en que las obras aparecieron, la formación de las Escuelas, el nacimiento y evolución de los géneros, la historia de las obras y de sus transcripciones en la escritura manual o la Minerva, la índole y quilates de la belleza de las creaciones artísticas de la palabra. Todo esto es importantísimo, sería ignorancia y rudeza el desdeñarlo, pero es, al cabo, complemento de los textos, glosa, comentario, explicación, como la misma Preceptiva, que es una teoría y una técnica y sobre todo una Morfología del hecho literario. Todo ello solo tiene sentido y eficacia si va acompañado del conocimiento de los textos, si razona a la vista de los textos, apoyándose en ellos. Mientras no se conocen los textos, por mucho que se hayan visitado esos arrabales de la Literatura; no se

La enseñanza de la literatura.

sabe Literatura; nos andamos por las márgenes del libro, por las glosas de los escoliastas.

EL ESTUDIO DE LOS TEXTOS.

Por eso, el principio fundamental de la enseñanza de la Literatura, en cualquiera de sus grados, desde el más rudimentario y elemental hasta el más profundo, hasta el científico ó cuasi científico, consiste en enseñar los textos, en hacer leer y comprender los textos. Bien puede decirse que enseñar literatura equivale a *leer Literatura*, como se decía en las Cátedras antiguas.

Pero los textos son muchos, los hay muy extensos, muchos han llegado a nosotros incompletos o alterados y aun de todos podría decirse que no son idénticos a lo que fueron en tiempo de su autor, que algo ha variado en ellos, aun en el caso feliz de que conserven su integridad material. Hay dos causas para esta variación espiritual, tratándose de textos anti-

guos o lejanos. Una es la desaparición de medio histórico y del espíritu de la época en que fueron compuestas las obras, desaparición que las hace vivir entre nosotros como supervivientes de otra edad, como aparecidos de un tiempo lejano, como cosas sacadas de su propio marco. Otra es el aura de glosas y de interpretaciones que han ido elaborando en torno de las obras la erudición y la crítica y que fuerzan nuestra admiración y nuestro juicio. La *Iliada* no nos dice a nosotros lo que decía a los griegos contemporáneos de la formación del poema; preferimos á Hector, ellos a Aquiles; ni el poema del Cid nos habla como a la Castilla medieval. Nosotros tendemos a hacer del gran Rodrigo un héroe caballeresco muy posterior en ideas al siglo xi, a aquel pelear «para ganar el pan» de que habla ingenuamente el poema. Y es que la literatura, como toda especie de conocimiento, se da en relación, en función podría decirse, con nuestra representación. El mundo es mi representación, dijo

La enseñanza de la literatura.

Schopenhauer; la gloria del sol luce más en los ojos que le contemplan que en el azul de los cielos. La obra estética se da en relación con una sensibilidad y esa sensibilidad receptiva varía a lo largo del tiempo. Por eso importa tanto tornar siempre al foco objetivo, a los hechos.

ANTOLOGÍAS.

Acabo de decir que, en la enseñanza, se tropieza con el obstáculo del número de los textos y de su extensión. Esta dificultad se ha salvado en parte o se ha querido salvar, con las *Cresomatias*, con las *Antologías* o *Florilegios*, colecciones de trozos escogidos o de muestras de la producción literaria que nos brindan algún conocimiento, alguna visión parcial de estilo de los autores y de la fisonomía de las obras. Un Manual bibliográfico y una buena Antología o mejor dicho una serie de buenas Antologías, son los instrumentos primarios de trabajo en la enseñanza de la literatura.

Pero las Crestomatías tropiezan en el mismo escollo en que suelen dar los Manuales de Historia literaria que pretenden ser muy comprensivos, muy completos y en los que se advierte el prurito de la erudición, la aspiración ambiciosa de contenerlo todo, de incluir el mayor número posible de citas y noticias. Si las Crestomatías abarcan demasiados autores puede darse el caso de que las muestras que de ellos nos ofrezcan, sean tan abreviadas y diminutas, que casi se reduzcan a muestras sin valor. Crestomatías peores o mejores hay muchas y bien merece un recuerdo aquella que se formó a mediados del siglo pasado por iniciativa oficial de uno de los Gobiernos progresivos y amantes de las Letras del reinado de Doña Isabel II, el cual encomendó a dos eminencias, a un buen humanista, D. Alfredo Adolfo Camus, y a un erudito historiador de nuestra literatura, don José Amador de los Ríos, aquella *Colección de trozos selectos de autores latinos y castellanos* dedicada a los estudiantes de Humanidades y

que no ha sido a mi ver superada por las posteriores de iniciativa particular. Todavía en mi infancia circulaba este libro, completamente agotado hoy.

No es extraño que se encomendase a hombres tan distinguidos en las letras la formación de aquella Crestomatía. Sólo un hombre de gran saber, familiarizado con los modelos y de educado gusto puede llevar a cabo obra semejante, si ha de ser ella algo más que un plagio, una reproducción o un extracto de las anteriores.

Aun la más modesta antología derrama viva luz sobre la historia literaria, la ilustra y la explica con ejemplos. No olvidemos, en honor de estas colecciones de textos, que a su sombra se ha formado modernamente la historia literaria de España, primero en los prólogos de la Colección de *Rivadeneyra*, después en los que la pluma maravillosa de Menéndez Pelayo puso por atrio magnífico a la Antología de poetas castellanos, a la de poetas hispanoamericanos,

a la nueva colección de novelistas de la Biblioteca de autores españoles, continuadora de la de *Rivadeneyra*; a las obras de Lope, prólogos que son verdaderos tratados históricos y que colocan junto al texto la obra de la erudición y de la crítica.

Otro medio de adaptar los textos a las necesidades de la enseñanza es el de las ediciones abreviadas de un autor. En Inglaterra abundan mucho estos libros, y en ellos se revela el carácter práctico de aquel pueblo. Hojeando el Gibbon del estudiante, el Smith del estudiante (el Smith historiador de los pueblos orientales y autor de Dictionarios de antigüedades clásicas), el Blackstone del estudiante de las series de Murray, he pensado más de una vez en los servicios de divulgación que hubieran prestado entre nosotros un Mariana del estudiante español, unas *Partidas* del estudiante. En realidad, estas ediciones extractadas o abreviadas son como antologías de un solo autor, o una sola obra, cuando se trata de obras muy extensas

o en cuyo texto puede convenir, cierto prudente expurgo antes de ponerlo en manos de escolares.

Mas, sobre todo, tengamos presente, para resolver esta dificultad del número y extensión de los textos literarios, de la abundancia del material de hechos, aquella máxima antigua, hoy tan olvidada: *non multa sed multum*, regla de lectura que ha pasado de moda y que tiene virtud para ser regla de otras cosas. Vale más estudiar bien diez autores principales, *representativos*, que tratar de muchos a la ligera con amontonamiento de nombres y de fechas, que no pueden echar raíces en la memoria, ni acaso importar nada que las echen o no, puesto que la letra de molde se cuida de conservar esos datos con mayor fidelidad y fijeza que la memoria más diligente. El que haya leído el poema del Cid, la *Celestina*, el *Quijote*, alguna poesía de Garcilaso o de Fray Luis, una comedia de Lope, un auto de Calderón, una novela picaresca, una obra de Quevedo, una página de Mariana o de Solís, algo de Feijóo y de

Moratin, sabe más de literatura española que el que sin conocer los textos haya estudiado pacientemente en un Manual la evolución completa de las letras desde sus orígenes a nuestros días, con el censo de los autores y el catálogo casi completo de sus obras, todo ello sembrado de fechas y de autoridades. Ese saber tan prolijo y aparatoso es ejercicio nemotécnico, tortura o gimnasia de la memoria y de la atención. El conocimiento modesto, reducido, del que ha leído a unos pocos autores es positivo, sólido, serio. Además, el estudio de la Literatura por referencias es un desafío absurdo al mecanismo psicológico del interés. No es raro oír a estudiantes que la literatura les resulta más pesada que las matemáticas. Es que no tienen de ella más que referencias de pedantes, porque no se han acercado al jardín de las letras, a los textos, a los manantiales del interés y de la belleza.

Y no se piense que al insistir en que la base de la enseñanza de la Literatura ha de ser el

estudio directo de los textos, y al combatir, por consiguiente, el sistema absurdo de estudiar las Letras sin trabar conocimiento con los textos, que es como viajar sin salir de nuestro gabinete, contentándonos con leer el Bedecker, combato a un fantasma, a un ante de razón sin sombra de realidad. He alcanzado tiempos en que se podía ser doctor en Filosofía y Letras sin haber leído el *Quijote* y no estoy muy seguro de que haya terminado esa era, aunque reconozco con satisfacción que se ha progresado algo desde entonces. Asistí como estudiante al alborear de esta mejora, de esta transformación nacional del estudio de las letras. De mis recuerdos de escolar, en los cuales no hay acritud, porque he amado y amo de veras a la Universidad y he recibido de ella galardones muy generosos y superiores a mis merecimientos, surgen rodeados de un nimbo de afecto y de ternura dos imágenes: Una de traza ruda, de pastor o de labriego dorio, pero de alma de artista, impregnada de la miel de

las letras griegas. Era un hombre que en invierno explicaba griego y en las vacaciones manejaba el arado como un gañán, siendo ya viejo, famoso, llegado a los primeros lugares del escalafón de catedráticos, como si no quisiera ser infiel a su estirpe campesina. Este hombre que como se comprenderá, no era vulgar, era el gran helenista D. Lázaro Bardón, mi maestro. Proscribía de su clase las gramáticas modernas, estudiábamos el griego sobre los textos de los gramáticos alejandrinos. El libro de Bardón, aquel librito que parecía un devocionario y que era un himno a la voluntad, porque el mismo lo había compuesto en tiempos en que era imposible hallar en Madrid tipógrafos que compusieran griego, era una Antología, dividida en dos partes: una Antología de gramáticos o una gramática compuesta de trozos selectos de los gramáticos del helenismo: y después un florilegio de poetas y prosistas, las más bellas flores de la Literatura griega. Allí, sobre los textos iluminados por el comentario de aquel hombre

La enseñanza de la literatura.

que hablaba de la *Iliada* con amor y respeto cuasi religiosos, el idioma de Homero se nos hizo sino fácil, amable.

Otra de las figuras que surge en mi recuerdo fué muy conocida y familiar en el Ateneo, sobre todo para los ateneístas antiguos. Es la de D. Antonio Sánchez Moguel. Cuando Sánchez Moguel vino a explicar Literatura a Madrid, regía en las aulas el libro de Revilla y Alcántara, ciertamente estimable en sus dos partes; obra la de Revilla en que había dejado huellas su perspicaz espíritu crítico; resumen, el histórico de Alcántara que estaba escrito sobre los prólogos de la Biblioteca de *Rivadeneyra*, es decir sobre los mejores trabajos publicados en su tiempo y que como Manual de enseñanza no ha sido aventajado hasta la aparición de los Compendios modernos de hispanistas extranjeros, Sánchez y Moguel no era acaso muy profundo, pero tenía curiosidad científica y literaria, iniciaciones modernas, imaginación e iniciativa. Sánchez Moguel introdujo en su clase

Andrenio.

el estudio directo de los textos y el de la filología románica; los versos rudos y varoniles del Poema del Cid sonaron en las aulas de la Universidad, cuyos muros estaban acostumbrados a no oír más que el eco de los resúmenes de escoliastas y glosadores. Quizá allí se formó, acaso, la vocación de uno de las más eminentes cultivadores de nuestra historia literaria, de don Ramón Menéndez Pidal, nuestro Gastón Paris.

Cierto que el estudio de los textos no ha de ser exclusivo. ¿Cómo hemos de desdeñar la inmensa labor de la erudición y de la crítica, la historia externa e interna de los textos, la reconstrucción de la vida de los autores, el examen de las escuelas, el deslinde de las épocas y de los géneros, la investigación de cómo nacieron, se formaron y se desarrollaron éstos? Renunciar a ello sería un acto absurdo de rusticidad, sería repudiar una valiosa parte de la herencia de la cultura. Pero todo eso, ha de ser considerado y estudiado en relación con los

La enseñanza de la literatura.

textos, que son el eje en torno al cual gira esa inmensa labor erudita: su objeto, su sustancia.

Quiere decirse con esto que al hablar de la preferencia que se debe dar al conocimiento de los textos, se afirma que la literatura debe estudiarse históricamente, en sus hechos y a la vista de sus hechos. Veamos ahora, particularizando, cómo puede tener eso aplicación en los diversos grados de la enseñanza.

BOSQUEJO DE UN MÉTODO DE ENSEÑANZA.

¿Se enseñará literatura en la Escuela? Yo creo que no solo debe enseñarse en la medida elemental que consiente ese grado primero de la enseñanza, sino que se enseña ahora y hasta por el mismo medio que aconsejo, por medio de los textos, aunque sea de un modo rudimentario. En las escuelas donde hay buenos libros de lectura, figuran entre ellos colecciones breves de trozos escogidos de autores castellanos.

Andrenio.

A un buen maestro, inteligente y culto, fácil le será comentar esas lecturas con algunas sencillas explicaciones y algunas noticias biográficas de los grandes autores que exciten la imaginación fresca y lozana del niño.

Este punto de la literatura en la escuela nos lleva a una consideración importante. Es muy frecuente oír opiniones en contra del *surmenage* en la escuela y en favor de que prevalezca en ella cierto sentido educativo, y no se enseñen demasiadas cosas en estas elementales aulas.

Estos puntos de vistas pueden ser atinados y gozan hoy de bastante crédito, pero conviene aclarar bien lo que representa el sentido educativo de la escuela. Hay que impugnar la falsa antítesis que se establece entre la educación y la instrucción, como si fuesen cosas antagónicas o contradictorias, cuando su relación es la de la parte con el todo.

¿Qué es la educación sino la preparación para la vida, la formación de hombres? Pues parte

La enseñanza de la literatura.

principal de ella es la instrucción, cada día más necesaria hasta para las formas elementales de la concurrencia vital. El fin de la educación en la escuela y de la educación en general, no es solo formar hombres justos y benéficos como quería que fuesen los españoles la Constitución del año 1812 y empresa para la cual no poseemos en verdad recetas infalibles, ni siquiera aproximadas. En la escuela debe respirarse, sin duda, un ambiente moral y cívico, esto fundido en un ambiente de cultura. No se trata de formar generaciones de pedantes, sino generaciones de hombres que sepan ganarse el sustento y sean capaces para la vida civil en un país culto. El caudal de nociones que bastaba hace un siglo, no basta hoy ni para los más humildes oficios. El hombre que no sabe leer y escribir es al presente un ser incompleto, es como un cojo, o un manco, es un menor, un *alieni juris* en la práctica. El que solo sabe leer y escribir tiene un valor económico todavía muy limitado y está en ma-

nifiesta relación de inferioridad para la lucha por la vida respecto al que posee algunas nociones más. Vivimos en una época de costumbres democráticas y de clases abiertas, de sufragio universal, de competencia económica implacable. El más humilde oficio, el más lejano de lo espiritual, el de un faquín o mozo de cuerda, supone una comunicación con otros hombres, cierto trato de gentes. para el que la rudeza implica una menor capacidad. Por eso, los pueblos que marchan en las avanzadas de la civilización y que se disputan el primado en el mundo, han hecho de su primera enseñanza una preparación de cultura general que abarca un período largo, y que inicia en conocimientos reservados entre nosotros a la segunda enseñanza.

Es muy cierto que en España tenemos que considerar el estado rudimentario de la escuela, con todas sus deficiencias, con una asistencia escolar que en las escuelas rurales se disuelve y desaparece en la época en que son

La enseñanza de la literatura.

más intensas las labores del campo; con un profesorado que no tiene el mismo nivel de preparación, con la deficiencia de locales, con todos los residuos de un largo período de indiferencia y abandono. Parte de esto no es sino pobreza, y consecuencias de la pobreza. No en vano asociaba Costa los dos términos: Escuela y despensa. La riqueza pasa por ser cosa prosaica, concedámosle al menos que es el abono, la tierra vegetal donde se dan mejor las flores del arte, donde florecen las rosas más bellas y espirituales que es capaz de producir la humanidad. Sin ella es cada día más difícil que se dé una espléndida floración de cultura. ni de arte, acaso, ni de justicia.

Pero debemos trabajar dentro de las circunstancias del medio histórico en que vivimos, sin cruzarnos de brazos so pretexto de que son desfavorables. No hay circunstancias tan hostiles ni adversas que no admitan reformas e impidan realizar un esfuerzo progresivo con algunas esperanzas de mejora. Hay que sacar el

partido posible de los medios de vida que poseemos. La potencialidad de los medios apenas tiene otro dinamómetro que la voluntad, es la voluntad quien los hace y los multiplica. Bien mirado, no es tan difícil elegir entre los libros de lectura una colección regular de trozos selectos castellanos, ni hacer desfilas ante la imaginación atenta y encantada del niño, algunas de las grandes figuras de las Letras, en vez de entretenerle con pueriles y noñas narraciones o con cuentos fantásticos que si algún valor tienen cuando están recogidos de la tradición popular y no son un plagio erudito, no es como lectura recreativa, sino como muestras y residuos de tradiciones y leyendas, como material folklórico que puede interesar a los estudiantes e investigadores de la Historia de la civilización y de las creencias.

Ya en el grado secundario de la instrucción y en el grado profesional a que corresponden las Escuelas normales hallamos establecida la enseñanza de la literatura. No es necesario decir

la diferencia que hay entre una preparación de cultura general como la que representa la segunda enseñanza y una preparación especial de carácter profesional como la que procuran las Escuelas Normales. Esta diferencia marca sin duda variaciones proporcionadas en la enseñanza de la Literatura. Pero tanto en una como en otra esfera, pienso que es un buen método práctico la división del curso en dos partes: primera una introducción histórica, que sea como el mapa de la asignatura y en seguida el estudio comentado de los textos, que ha de partir siempre de lecturas. En este grado medio de la enseñanza (me refiero a los Institutos) la necesaria selección de textos puede hacerse eligiendo las obras maestras y las grandes figuras literarias, dando un curso de unas cuantas obras maestras o unos cuantos grandes autores de la literatura española. El número es siempre convencional. En las Normales es opinable si no convendrá más establecer una rotación de estudios que en cada curso estudiase

una época o un género, supuesto —claro es— el establecimiento independiente de la enseñanza literaria en los cuadros de asignaturas. Y si pasamos al grado superior de los estudios, a la enseñanza universitaria podremos completar el esquema, dividiendo un curso ideal o hipotético de Literatura (de una literatura determinada, v. g., la española) en tres partes: primero la introducción general histórica, el mapa, que, en estudios superiores, ha de ser principalmente de bibliografía y de fuentes; segundo, una serie de lecciones prácticas encaminadas a mostrar como se estudia un autor o una obra; investigación y exposición de fuentes, cotejo de ediciones, bibliografía y crítica, concordancias y antecedentes de la obra, puntos oscuros o discutidos y estado actual de estas cuestiones y procedimientos para aclararlas; tercero, el estudio de los textos, comentados con el detenimiento que permiten los estudios de Facultad y limitado por las necesidades del tiempo a una obra, a un género, a una época,

a un grupo de autores. Todo esto que aquí se expone en cuatro líneas de bosquejo exige un plan previo, obliga al profesor a hacer un cálculo racional del tiempo disponible, del número aproximado de lecciones con que puede contar para disponer y organizar su curso, descontadas las fiestas y las pérdidas imprevistas, pero fáciles de prever, de otros días. El caso del profesor de Historia Universal a quien le sorprende el final del curso hablando de Assurbanipal, cuando su intención no ha sido limitarse al estudio de los Imperios antiguos del Oriente, es un caso de imprevisión y de desorden del que debe huirse.

LA UTILIDAD DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS.

Una consideración final es la de la utilidad de estos estudios. No se trata de uno de aquellos tópicos o lugares comunes de que han solido usar largamente los autores muy minuciosos, amigos de no dejar cabos sueltos y de

puntualizar las cosas más claras: tales como la importancia de la asignatura, relaciones con estas o las otras ciencias, etc., etc. Pero vivimos en una época en que a todo se le piden sus títulos de existencia. La literatura está hoy en un período de grandeza en que apunta quizá una decadencia, una desestima. Jamás fué tan influyente en las costumbres, ni estuvo tan difundida. Los géneros más literarios, y más populares como la novela y el teatro pueden clasificarse entre los grandes estimulantes de la época actual, al lado del alcohol, el tabaco, etc. Se habla de la intoxicación literaria, de los venenos literarios, etc. Y mientras el artista literario, orgulloso con la difusión inmensa de sus palabras, tiende a mirar con desdén al vulgo, a encerrarse en su torre de marfil y a proclamar un aristocratismo estético; de las masas de abajo, de las multitudes obscuras que representan la gran marea ascendente de las transformaciones sociales salen voces preguntando por el sentido social del Arte, pidiendo un arte so-

cial, que viva y sienta con los hombres, y no more en un Parnaso demasiado perfecto, demasiado exquisito, de genios y dioses, que apenas tenga que ver algo con los hombres de carne y hueso.

Y luego; ¡se fabrica tanta literatura! no es extraño que muchos la consideren cosa frívola, de placer y entretenimiento para los ratos de ocio. Esta misión no es despreciable, pero las hay más altas. La literatura es como hemos dicho la palabra en sus manifestaciones más artísticas y sugestivas; ¡la palabra! ¡el gran instrumento de combate, de competencia y hasta de dominación en sociedades democráticas! Júzguese si es útil cultivarla, si es conveniente su aprendizaje. Además, esa palabra está impregnada de emociones, de sensibilidad, de lo mejor que ha producido el espíritu humano. En medio del tumulto ensordecedor de la civilización, nos brinda un oasis, un retiro donde reposar y refrescar el espíritu, donde podemos vagar saliendo fuera de nosotros mismos, y aso-

marnos al encantado mundo que pueblan las imágenes de la belleza. Por lo mismo que es un depósito de las emociones nobles que han florecido en el alma humana, y han afinado su sensibilidad, es el gran instrumento de humanismo, el medio de evitar que a fuerza de ser civilizados, dejemos de ser hombres. Júzguese si es útil.

MEMENTO BIBLIOGRÁFICO

El Índice bibliográfico que sigue no es una bibliografía extensa, innecesaria en un breve libro de la índole del presente, sino una sucinta guía que señala las obras más significativas de los autores mencionados en los Ensayos acerca de El renacimiento de la novela y de Los Ensayistas españoles, y algunos trabajos críticos a ellos referentes.

Alarcón, Pedro Antonio de (1833-1891).

Colecciones: Obras escogidas. Madrid, 1874 (Colección de escritores castellanos).—Obras completas. Madrid, 1899 (19 volúmenes).

Novelas principales: *El final de norma* (1855), *El sombrero de tres picos* (1874).—*El escándalo* (1875).—*El Niño de la bola* (1880).—*El capitán Veneno* (1881).—*La Pródiga* (1882).

Particulares autobiográficos: *Historia de mis*

Andrenio.

libros. Madrid, 1889 (Reimpreso con *El capitán Veneno.* Madrid, 1918 (11.^a edición).

Crítica: Emilia Pardo Bazán, *Nuevo teatro crítico*, octubre 1891. *Retratos y Apuntes literarios.*—Obras completas (vol. XXXIII).

Catalina, Mariano. Prólogo a las *Novelas cortas*, de Alarcón. Madrid, 1881.

Bonilla y San Martín (Adolfo). Los Orígenes de *El sombrero de tres picos.*—*Revue Hispanique* t. XIII, Foulche Delbosc, *D'ou derive El sombrero de tres picos.*—*Revue Hispanique* (vol. XVIII).

Alas, Leopoldo (seudónimo «Clarín») 1852-1901).

Obras completas. Madrid, 1912 y siguientes.

Novelas: *La Regenta.* Barcelona, 1884.—*Su único hijo*, 1890.

Ofrecen particular interés los cuentos: *Pipa* 1886.—*Doña Berta.*—*Cuervo.*—*Superchería.*—*El señor y lo demás son cuentos*, 1893.—*Cuentos morales*, 1896.—*El gallo de Sócrates*, 1901.

M e m e n t o b i b l i o g r á f i c o .

Crítica: «Azorín», *Clásicos y modernos*, 1913.

Adolfo Posada, *Escritos inéditos de Clarín* (en *La Lectura*, 1906.)

Alomar, Gabriel (1873).

Obras principales: *La columna de foc*, poesías.—*El futurismo*, conferencia en el Ateneo barcelonés, 1904.—Traducción castellana en *Verba*.—*Verba*, ensayos.—*La política idealista*, ensayos.

Araquistain, Luis (1886).

Novelas: *Las columnas de Hércules*, 1922.
El Archipiélago maravilloso, 1923.

Ensayos principales: *Polémica de la guerra*, 1916.—*Entre la guerra y la revolución*, 1918.
España en el crisol, 1920.

Blasco Ibáñez, Vicente (1867).

Principales novelas. Valencianas: *Arroz y Tartana*, 1894.—*Flor de Mayo*, 1895.—*La Barraca*, 1898.—*Cañas y Barro*, 1902.

Andrenio.

De las ciudades: *El intruso*, 1904.—*La bodega*, 1905.—*La Horda*, 1905.

De las profesiones: *Entre naranjos*, 1900.—*La Maja desnuda*, 1906.

De viajes y ambiente cosmopolita: *Luna Benamor*, 1909.—*Los Argonautas*, 1914.—*Mare Nostrum*, 1918.

Ultimas novelas: *Los enemigos de la mujer*. *El préstamo de la difunta* (novelas cortas).—*El Paraíso de las mujeres*.—*La tierra de todos*. *La reina Calafia*.

Crítica y particulares biográficos: C. Pitollot. *V. Blasco Ibáñez, Ses romans et le roman de sa vie*, París, 1921. (Traducido al español).—Extensa carta autocrítica de Blasco, exponiendo sus ideas acerca de la novela, en Cejador, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, tomo IX. Azorín, *El paisaje de España*, 1917. Gómez de Baquero: *Letras é ideas*, 1905. Id.

Las novelas de Blasco Ibáñez: (en *Cultura española* XII). E. Zamacois: *Mis Contemporáneos*, I. Blasco Ibáñez, Madrid, 1910.

Baroja y Nessi, Pío (1872).

Novelas principales: *La mala vida*, I.—*La busca*, 1904.—II, *Mala hierba*, 1904.—III, *Aurora roja*, 1904.—*Camino de perfección*, 1902.—*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*.—*La dama errante*, 1908.—*La ciudad de la niebla*, 1909.—La serie de *Memoorias de un hombre de acción*, comenzada en 1913 con *Un aprendiz de conspirador*.—*El laberinto de las sirenas*, 1924.

Crítica y particulares biográficos: *Juventud y Egoíatría*, del autor; Prólogo de *La dama errante*, edición de Nelson. Prólogo e historia de las obras, en *Páginas escogidas*, de la colección Calleja.

Salvador de Madariaga, *Siluetas literarias contemporáneas*. José Ortega y Gasset, *Observaciones de un lector, La Lectura*, 1915. «Andrenio», *Novelas y novelistas*. B. Garnelo. La obra literaria de Baroja, (*La Ciudad de Dios* CXV y CXVI, 1918). L. Ruiz Contreras, *Me-*

Andrenio.

morias de un desmemoriado. Madrid, 1917.
H. Peseaux Richard. Pío Baroja, *Revue Hispanique* XXIII.

Böhl de Faber y Larrea (Cecília). FERNÁN
CABALLERO (seudónimo) (1796-1877).

Colecciones: Obras; Colección de Escritores Castellanos (17 volúmenes). Madrid, 1913-1914. Obras completas (16 volms.) Madrid, 1902-1916. Obras completas, Antonio Romero. Madrid, 1907. Colecciones anteriores de Melado y de Leipzig. La más asequible y usual es la de la Colección de Escritores Castellanos.

Novelas principales: *La Gaviota* (con prólogo de Eugenio Ochoa). Madrid, 1849. *Clemencia* (prólogo de Eguílaz). Madrid, 1852. *La estrella de Vandalia* (prólogo de D. Joaquín Francisco Pacheco). Madrid, 1855. *La familia de Alvareda* (prólogo del Duque de Rivas). Madrid, 1856.

Cuadros de costumbres populares andaluzas (prólogo del Marqués de Molins). Sevilla, 1852.

M e m e n t o b i b l i o g r á f i c o .

Cuentos y poesías populares andaluzas (prólogo de J. F. Mora). Sevilla, 1859.

Epistolarios: Interesantes por la ingenuidad y los particulares autobiográficos. En las Obras, Colección de Escritores Castellanos. *Cartas familiares* publicadas por el P. Diego de Valencia (*Revista de Archivos* 1907). *Fernán Caballero d'apres sa correspondence avec Antonie de Latour*, Morel Fatio en la *Revue hispanique*. *Epistolario de Fernán Caballero*; colección de Alberto López Argüello. Sociedad de Menéndez y Pelayo. Barcelona, 1922, Gili. Contiene las cartas a Cañete, propiedad de Menéndez y Pelayo.

Noticia biográfica de Fernando Gabriel y Ruiz de Apodaca, prefacio de; *Ultimas producciones*. Sevilla, 1898. *Recuerdos de Fernán Caballero*, por el P. Luis Coloma. *Fernán Caballero y la novela de su tiempo*, por el Marqués de Figueroa, Madrid, 1886. José María Asensio: *Fernán Caballero y sus obras*; en la colección de Obras. Madrid, 1893. Menéndez y Pelayo.

Andrenio.

Estudios de crítica literaria, en la Colección de Escritores Castellanos, 5.^a serie.

Bueno, Manuel (1874).

Obras principales: *Corazón adentro*, novela, 1906.—*Viviendo*, cuentos, 1907.—*¿Aime el Conquistador*, novela, 1912.—*Almas y paisajes*, cuentos, 1900.—*A ras de tierra*, cuentos, 1906.—*El dolor de vivir*, novela, 1924.

Teatro: *La mentira del amor*, comedia, 1907.—*El talón de Aquiles*, comedia, 1908.—*El teatro en España*, 1910, ensayos literarios.

Coloma, Luis (1851-1915).

Principales novelas: *Pequeñeces*, 1891. *Jeromín*, 1905. *Boy*, 1910.

Crítica: Pardo Bazán, *El P. Luis Coloma*; Obras t. XXXII. Valera, *Carta de Currita Albornoz*. «Clarín», *Ensayos y revistas*. Pidal y Mon, Alejandro. Discurso de contestación al de ingreso del P. Coloma en la Academia Española.

E. Bobadilla, Críticas instantáneas, I: *El Pa-*

M e m e n t o b i b l i o g r á f i c o .

dre Coloma y la aristocracia. C. Muiños, *La crítica de Pequeñeces y pequeñeces de la crítica*, *Ciudad de Dios* XXIV.

Estévanez Calderón, Serafín «El Solitario», seudónimo (1799-1867).

Como costumbrista: *Escenas andaluzas* 1847. Reimpreso en 1883 en la Colección de Escritores Castellanos.

Crítica y biografía: Cánovas del Castillo: *El Solitario y su tiempo*. Madrid, 1883. Colección de Escritores Castellanos. Menéndez y Pelayo: *Estudios de crítica literaria*, serie 5.^a, en la misma colección. Valera: *Estudios críticos*.

Fernández y González, Manuel (1821-1888.)

Novelas principales: *Men Rodríguez de Sana-bria*, *Memorias del tiempo del Rey Don Pedro el Cruel*. Madrid, 1851. *Los Monjes de las Alpujarras*, 1856. *El Cocinero de Su Majestad*, 1857. *El laurel de los siete siglos*, 1858. *Historia de un hombre contada por su esquele-*

Andrenio.

to, 1858. *El collar del diablo, Memorias de un resucitado*, 1866.

Para particulares biográficos: Julio Nombela: *Impresiones y Recuerdos* (t. III). Antonio Sánchez Moguel: *Discurso en honor del poeta don Manuel Fernández y González*, 1888.

Grandmontagne, Francisco (1863).

Novelas: *Teodoro Foronda*.—*La Maldonada*,
Ensayos: *Vivos, Tilingos y locos lindos*, 1901.
Crónicas de Marianela, 1917.—*Galicia y Navarra*, 1922.

(Muchos de sus ensayos no están coleccionados. Han aparecido en *El Sol* de Madrid y y en *La Prensa* de Buenos Aires).

Ganivet, Angel (1862-1898).

Obras principales. Ensayos: *Idearium español*, 1897.

Novelas filosóficas: *La conquista del Reino de Maya, por el último conquistador español Pío Cid*, 1897.

M e m e n t o b i b l i o g r á f i c o .

Los trabajos del infatigable creador Pío Cid. Madrid, 1898.

Crítica y particulares biográficos: *Epistolario*, 1904; con prólogo del Sr. Navarro Ledesma. Leo Rouanet: *Angel Ganivet, Revue Hispanique*, 1898. Navarro Ledesma, M. de Unamuno, Azorín y C. Román Salamero, *Angel Ganivet*. Valencia, 1905. Modesto Pérez, *Angel Ganivet, poeta y periodista*, 1908. Legendre, *El Cristianismo español según A. Ganivet*. (*España Moderna*, Mayo-Junio, 1909). A. Gallego Burin: *Ganivet*, 1921. Trabajos biográficos y críticos, aún inéditos, de Quintiliano Saldaña, Melchor Fernández Almagro y Andrés González Blanco.

Larra, Mariano José de (1809-1837). «Fígaro» (su seudónimo más usado).

Obras completas de *Fígaro*. Madrid, 1843.

Obras principales. *Fígaro*: colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres publicados en los años 1832 a

Andrenio.

1837. Madrid, 1835 a 1837, cinco volúmenes.

Artículos escogidos: Edición de Lomba, en la Colección de Clásicos Castellanos, de *La Lectura*.

Crítica y biografía: Nombela y Campos, Julio, *Larra: Figaro*, 1899. Burgos Seguí, Carmen de («Colombina»), *Figaro*. Madrid, 1919. Azorín, *Rivas y Larra*, 1916. J. Ixart (prólogo de la *Colección de artículos escogidos*. Barcelona, 1885).

León, Ricardo (1877).

Obras completas: 1916.

Principales novelas: *Casta de hidalgos*, 1908. *Comedia sentimental*, 1909.—*Alcalá de los Zegríes*, 1909.—*Los centauros*, 1912.

Crítica: Julio Casares, *Crítica profana*.

Maeztu, Ramiro de (1875).

Obras principales. Ensayos: *La crisis del humanismo*. Publicada primeramente en inglés

con el título de *Authority, Liberty and Function in the light of the war*. Londres, 1916.
Hacia otra España.

Martínez Ruiz, José «Azorín» (1874).

Principales novelas: *La voluntad*, 1902.—*Antonio Azorín*, 1903.—*Las confesiones de un pequeño filósofo*, 1904.

Ensayos principales: *Los hidalgos*, 1900.—*El alma castellana*, 1900. —*Los pneblos*, 1905. *Lecturas españolas*, 1912.—*Castilla*, 1912.—*Clásicos y modernos*, 1913.—*Los valores literarios*, 1913.—*Al margen de los clásicos*, 1915. *El Licenciado Vidriera*, 1915.

Crítica: Páginas escogidas de la Colección Calleja. (Notas sobre las obras). Morel Fatio, *Un écrivain espagnol de la jeune école. D. J. Martínez Ruiz*, 1914, (*Le correspondant*, CCXVIII). P. Henriquez Ureña, *Los valores literarios*, en *Ariel*. (San José de Costa Rica). Julio Casares, *Crítica profana*. Madrid, 1916. E. Gómez de Baquero, *Letras e Ideas*, 1905. Salvador de

Andrenio.

Madariaga, *Semblanzas literarias contemporáneas*, 1924.

Mesonero Romanos, Ramón de (1803-1882.)

Como costumbrista: *Escenas Matritenses*, por el «Curioso Parlante»; comenzadas a publicar en 1831 (1.^a serie).

Para particulares autobiográficos: *Memorias de un setentón*. Madrid, 1881.

Crítica: Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria* (5.^a serie). Colección de Escritores Castellanos. Pitollet, Camilo: *Mesonero Romanos, costumbrista*. (*España Moderna*. Octubre, 1903).

Larra, en *Panorama Matritense*.

Oliver y Tolvá, Miguel de los Santos (1864).

Obras históricas principales: *Mallorca durante la primera revolución. Los españoles en la revolución francesa*, 1917.—*Vida de Cervantes*, 1917.—*La literatura en Mallorca*, 1903. *Catalunya en temps de la Revolució*, 1917.

M e m e n t o b i b l i o g r á f i c o .

Ensayos varios: *El hecho y la idea de la civilización*. (Edición en catalán: *Le fet y la idea de la civilización*).—*Entre dos Españas*, 1906.—*Hojas del sábado* (colección de los artículos de *La Vanguardia*, 1919).

Crítica y biografía: *Semblanza*, por Juan Alcocer, en *La Vanguardia*. *Gaziel* (Antonio Calvet), en *La Vanguardia*.

Ors y Rovira, Eugenio de «Xenius» (1882).

Ensayos: *Glosari*. Barcelona, 1906 y siguientes. Selección Castellana. *Glosas*: traducción de Maseras. Colección Calleja, 1918.

El Valle de Fosafat, Atenea. Madrid, 1921.

El nuevo Glosario. Madrid, 1921 y siguientes.

Crítica: B. Casellas, prólogo al *Glosari*. M. Robín, *Mercure de France*, 1912 y 1914.—J. Maragall, obras completas, volumen V.

Ortega y Gasset, José (1883).

Ensayos: *Meditaciones del Quijote*.—*Personas, Obras, Cosas*.—*España invertebrada*.—*Es-*

Andrenio.

tudios filosóficos. — El tema de nuestro tiempo.
etcétera. — El Espectador (volúmenes I, II y III.

Palacio Valdés, Armando (1853).

Novelas: *El Señorito Octavio*, 1881.—*Marta y María*, 1883.—*El Idilio de un enfermo*, 1883. *José*, 1885.—*Riverita*, 1886.—*Maximina*, 1887. *El Cuarto Poder*, 1888.—*La Hermana San Sulpicio*, 1889.—*La Espuma*, 1890.—*La fe*, 1892.—*El Maestrante*, 1893.—*El origen del pensamiento*, 1894.—*Los Majos de Cádiz*, 1896.—*La alegría del Capitán Ribot*, 1899. *La Aldea perdida*, 1908.—*Tristán ó el pesimismo*, 1906.—*Papeles del Doctor Angélico*, 1911.—*Años de juventud del Doctor Angélico*, 1917.—*La Hija de Natalia*, 1924.

Aguas fuertes (novelas y cuadros).

Crítica y particulares biográficos: *La novela de un novelista*, del propio autor. Prólogo e historia de las obras en *Páginas escogidas*, de la Colección de Calleja. *Historia de la novela en España*. Madrid, 1909, por Andrés Gonzá-

lez Blanco. Showerman, *Palacio Valdés*; *Sewan-
ce Review*, 1914, tomo XIXII.

Pardo Bazán, Emilia (1850-1921).

Obras completas.

Novelas principales: *Los Pazos de Ulloa*, 1886.—*La Madre Naturaleza*, 1889.—*Insola-
ción*, 1889.—*Morriña*, 1889.—*La Prueba*, 1890.—*Una Cristiana*, 1890.—*La Quimera*, 1905.—*La Sirena Negra*, 1908.

Crítica y particulares biografías: *Apuntes Autobiográficos* (en *Los Pazos de Ulloa*). Vale-
ra, *Apuntes para el nuevo Arte de escribir nove-
las*. Andrenio, *Novelas y novelistas*.

Pereda, José María de (1833-1906).

Colecciones: *Obras completas*, Madrid, 1884, con muchas reimpresiones. Prólogo de Menéndez y Pelayo.

Novelas y otros libros principales: *Escenas monta-
ñesas*, Santander, 1877 (edición anterior de Madrid, con prólogo de Trueba).—*Tipos y*

Andrenio.

paisajes, Madrid, 1871.—*El sabor de la tierruca*, Barcelona, 1882.—*Pedro Sánchez*, Madrid, 1883.—*Sotileza*, Madrid, 1885.—*La Puchera*, 1889.—*Peñas arriba*, 1895.

Crítica: Menéndez y Pelayo, *Don José María de Pereda*. (*Estudios de crítica literaria* en la *Colección de escritores castellanos*, serie 5.^a). Pérez Galdós, discurso de la Real Academia Española, 1897 (de contestación al de Pereda). Prólogo a *El sabor de la tierruca*. Emilia Pardo Bazán, *Pereda y su último libro* (*Nuevo teatro crítico*, marzo 1891). Luis Ruiz Contreras: *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, 1917. Lomba y Pedraja J. R. (en *Cultura española*, 1906).

Pérez de Ayala, Ramón (1880).

Obras completas:

Novelas: *Tinieblas en las cumbres*, 1907.—*A. M. D. G.*, 1910.—*La pata de la raposa*, 1912.—*Troteras y danzaderas*, 1914.—*Prometeo* (novelas cortas), 1916.—*Belarmino y*

M e m e n t o b i b l i o g r á f i c o .

Apolonio, 1920.—*Luna de miel y luna de hiel*, 1923.—*Los trabajos de Urbano y Simona*, 1923.

Ensayos: *Las Máscaras* (crítica teatral), 1917 y 1919.—*Política y toros*, 1918.

Crítica: Andrenio, *Novelas y novelistas*. Salvador de Madariaga, *Semblanzas literarias contemporáneas*. A. González Blanco, *Los Contemporáneos*, primera serie.

Pérez Galdós, Benito (1845-1920).

Obras, divididas en *Novelas de la primera época*: *Episodios Nacionales*, 46 volúmenes en cuatro series de a diez y seis tomos de la serie final, Madrid, 1873 a 1912; y *Novelas españolas contemporáneas*: Teatro, cuentos y misceláneas; no hay colección de obras completas.

Novelas principales. De los *Episodios*: *La Corte de Carlos V*, 1873.—*Zaragoza*, 1874.—*Gerona*, 1874.—*Memorias de un cortesano de 1815*, 1875.—*La estafeta romántica*, 1899.

Andrenio.

De las *Novelas de la primera época*: *Gloria*, 1876.—*Doña Perfecta*, 1876.—*La Familia de León Roch*, 1878.—*Marianela*, 1878.

De las *Novelas españolas contemporáneas*: *La desheredada*, 1881.—*El amigo Manso*, 1882.—*Tormento*, 1884.—*La de Bringas*, 1884.—*Fortunata y Jacinta*, 1886-1887.—*Angel Guerra*, 1890-1891.—*Misericordia*, 1897.

Crítica: Menéndez y Pelayo, discurso de contestación en la Real Academia Española, Madrid. 1887. *Don Benito Pérez Galdós considerado como novelista. (Estudios de crítica literaria en la Colección de Escritores castellanos, serie 5.^a)*. Leopoldo Alas, «Clarín», *Benito Pérez Galdós, estudio crítico biográfico*, Madrid, 1889. *Galdós (obras completas, de «Clarín», tomo I*, Madrid, 1912). E. Gómez de Baquero, «Andrenio», *Novelas y novelistas*. Madrid, 1918; *Letras e ideas*, Barcelona, 1905. Salvador de Madariaga, *Semblanzas literarias contemporáneas*, Barcelona, 1924.

Para particulares autobiográficos: *B. Pérez*

M e m e n t o b i b l i o g r á f i c o .

Galdós. Memorias de un desmemoriado, en *La Esfera*, 1916.

Obras inéditas de Galdós (colección póstuma de cuentos, sueltos, artículos literarios y políticos), dirigida por A. Ghirardo, Madrid, 1821. Renacimiento.

Picón, Jacinto Octavio (1852-1923).

Obras completas, 1909.—Principales novelas: *La honrada*, 1890.—*Dulce y sabrosa*, 1910. *Juanita Tenorio*, 1910.

Crítica: H. Peseaux Richar, *Jacinto Octavio Picón*, *Revue Hispanique*, 1914, González Blanco, *Historia de la novela en España desde el romanticismo*. 1909. P. Blanco García, *Historia de la literatura española en el siglo XIX*. Antonio Maura, artículo necrológico en el *Boletín de la Real Academia Española*.

Salaverria, José María (1873).

Obras principales: *Vieja España*, 1901.—*Nicéforo el bueno*, 1909. (Ampliado, *El rey*

Andrenio.

Nicéforo, 1923).—*Las sombras de Loyola*, 1911.
A lo lejos, España vista desde América, 1914.
Martín Fierro y el criollismo español, 1918.—
Los fantasmas del Museo.

Biografía y autobiografía del autor en el tomo IX de la *Historia de la lengua y la literatura castellana*, de J. Tejedor.

Unamuno, Miguel de (1864).

Novelas: *Paz en la guerra*, 1897-1923.—
Amor y Pedagogía, 1902.—*Niebla (Nivola)*,
1914.—*Abel Sánchez (Una historia de pasión)*,
1917.—*Tres novelas ejemplares y un prólogo*,
1920.—*La tía Tula*, 1921.

Ensayos principales: *Ensayos* (VII volúmenes publicados por la Residencia de Estudiantes) Madrid 1916-1918.—*Mi religión y otros ensayos*, 1911.—*Del sentimiento trágico en la vida*, 1913.—*Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada*, 1903.

Crítica y particulares biográficos: Salvador
266

de Madariaga, *Semblanzas literarias contemporáneas*. Andrenio, *Novelas y novelistas*. Quintiliano Saldaña, *Mentalidades españolas*, Miguel de Unamuno, Junio de 1923. Julián Sorell, *Unamuno*, Madrid 1917.

Semblanza de Maurice Legendre, en la *Revue de Deux Mondes*.—*Avec Miguel de Unamuno a Salamanque*.—Andre Corthis, en la *Revue des Deux Mondes*, 1.º de Mayo 1924.

Valera y Alcalá Galiano, Juan (1824-1905).

Colecciones: *Obras completas*, Madrid 1905.

Novelas principales: *Pepita Jiménez*, Madrid 1874.—*Las ilusiones del Doctor Faustino*, Madrid, 1887.—*Juanita la larga*, Madrid 1895.—*Morsamor*, 1899.

Para particulares autobiográficos: *Correspondencia* en la *Colección de obras completas*. *Noticia autobiográfica* en el *Boletín* de la Real Academia Española.—*Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Madrid 1887.

Crítica: Emilia Pardo Bazán, *Retratos y*

Andrenio.

apuntes literarios (Obras completas, volumen XXXII). Menéndez y Pelayo, *Historia de los Herodoxos españoles*, volumen III. Conde de las Navas: *Don Juan Valera, Apuntes del natural*, Madrid, 1907. Juderías Julián, *Don Juan Valera, apuntes para su biografía (La Lectura)*, 1913-1914. Marvaud, Angel, *Don Juan Valera (La Quinzaine, f. LXV)*.

Valle Inclán, Ramón del (1869).

Ópera omnia, XVI volúmenes, Madrid, 1913 y siguientes.

Principales novelas: *Sonata de otoño*, 1902. *Sonata de estío*, 1903.—*Sonata de primavera*, 1904.—*Sonata de invierno*, 1905.

La Guerra carlista: I, *Los cruzados de la causa*.—II, *El resplandor de la hoguera*.—III, *Gerifaltes de antaño*.—*Romance de lobos*, 1908.—*Aguila del blasón. Cara de plata*, 1924. *Divinas palabras*, 1920.—*Luces de Bohemia* (en la revista «España»).—*La media noche, visión estelar de un momento en las trincheras*,

M e m e n t o b i b l i o g r á f i c o .

1907 (impresión de la guerra europea en forma novelesca).

Crítica y particulares biográficos: *La Pluma*, número extraordinario de enero de 1923.—Chaumie, *Don Ramón del Valle Inclán*.—*Mercur de France*, CVIII, 1914.—Julio Casares, *Crítica profana*, 1915.

ALGUNAS ERRATAS QUE DEBEN CORREGIRSE

<u>PÁGINA</u>	<u>LÍNEA</u>	<u>DICE</u>	<u>DEBE DECIR</u>
34	4	<i>Ibanhoe</i>	<i>Ivanhoe</i>
34	16	Scot	Scott
39	18	deducción	descripción
193	18	Salaberría	Salaverría

Í N D I C E

Páginas.

EL RENACIMIENTO DE LA NOVELA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

PRÓLOGO	7
I.—La vocación española por la novela..	19
II.—Un tipo español de novela. La novela picaresca	25
III.—Los primeros novelistas del siglo XIX. Los costumbristas.....	33
IV-V.—Fernán Caballero. Los novelistas por entregas.....	40
VI.—La generación de 1898. El momento del renacimiento de la novela. Pérez Galdós.....	51
VII.—Don Juan Valera. Don José María Pereda.....	68
VIII.—Emilia Pardo Bazán. Palacio Valdés..	77
IX.—Los novelistas menores.....	88
X.—Blasco Ibáñez	96
XI.—La nueva generación	102

EL ENSAYO Y LOS ENSAYISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS

NOTA PRELIMINAR.....	119
I.—Los ensayistas. Lo histórico y lo contemporáneo	123
II.—Las épocas de la literatura española..	127
III.—La sucesión de los géneros.....	131
IV.—El ensayo y su índole mixta.....	139
V.—Sentido general de los ensayistas españoles contemporáneos.....	146
VI.—Un precursor.....	151
VII.—La pléyade de los ensayistas.....	155
VIII.—Apéndice.....	184

LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA

Proemio sentimental.....	199
La vaguedad del tema.....	201
Funciones de la enseñanza.....	203
El escollo de las definiciones.....	206
La literatura y la palabra.....	209
El hecho literario.....	212
La actualidad perenne del hecho literario...	217
El estudio de los textos.....	119
Antologías.....	221
Bosquejo de un método de enseñanza.....	231
La utilidad de los estudios literarios.....	239
MEMENTO BIBLIOGRÁFICO.....	245





MILLS COLLEGE LIBRARY

THIS BOOK DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

Books not returned on time are subject to a fine
of 10c per volume per day.

DEC 8 '34

FACULTY

JAN 29

FACULTY

FEB 19

MAR 5

APR 25

FACULTY

APR 28 '35

MAY 31 '36

FACULTY

RESERVED

Sf. 31

FACULTY

Span 155

RESERVED

RESERVED

Sp

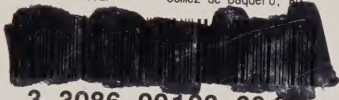
RESERVED

FACULTY

MAY 27 '70

MILLS COLLEGE LIBRARY

BNF El renacimiento de la novela espa
860.9 G6332r Gomez de Baquero, Ed



3 3086 00103 6912

WITHDRAWN

49290

S
860.9

G6332r

